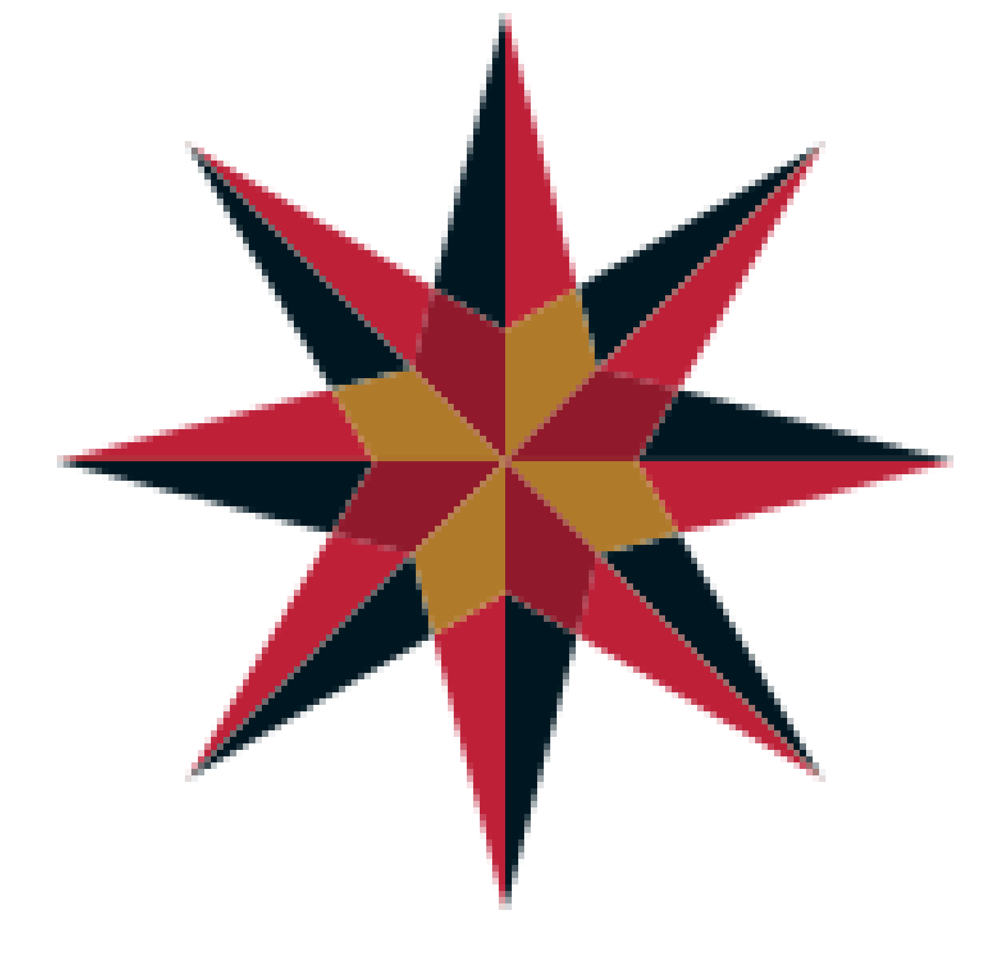
Boris Groys

Introducción a la antifilosofía

Traducción de Tadeo Lima





INTRODUCCIÓN A LA ANTIFILOSOFÍA

Boris Groys

Con Marx y Kierkegaard se produce en el interior de la filosofía lo que Groys denomina “giro antifilosófico”, la antifilosofía ya no opera por medio de la crítica, sino por medio de consignas, órdenes; y lo que se ordena es transformar el mundo en lugar de explicarlo; esto, evidentemente, no estuvo exento de consecuencias. En esta serie de ensayos tan provocativos como novedosos, Groys relee a los principales antifilósofos contemporáneos. Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Jacques Derrida, pero también otros más

marginales, como Lev Shestov y Theodor Lessing, o intelectuales de campos heterogéneos, como Marshall McLuhan, son abordados con una actitud que intenta no dar directivas, pero tampoco retornar a la tradición de la crítica antifolosófica.

Y en ese proceso, por supuesto, Groys va dando forma y consistencia a sus propios conceptos y motivos: la distancia insalvable entre el ámbito del pensamiento y el ámbito de la vida y la acción, la dialéctica de repetición y novedad, el concepto del "ready-made" como procedimiento filosófico –o más bien antifilosófico–: la recontextualización de una tesis o argumento filosófico para producir un efecto de extrañamiento u otro tipo de intervención en un determinado ámbito de discusión.

Un abordaje singular de la filosofía y al mismo tiempo un fascinante recorrido por la historia intelectual del último siglo y medio.

BORIS GROYS

Introducción a la antifilosofía

Traducción de Tadeo Lima



Índice

INTRODUCCIÓN

La filosofía es entendida en la mayoría de los casos como búsqueda de la verdad. De allí que en nuestro tiempo ya no se la practique muy a menudo, lo cual obedece a dos razones. En primer lugar, al hecho de que a través del estudio de la historia de la filosofía se llega en general a la conclusión de que la verdad es inalcanzable, y de que no tendría entonces mucho sentido ponerse a buscarla. Y, en segundo lugar, porque uno tiene la sensación de que, aun si existiera la verdad, encontrarla sería solo la mitad de la cuestión. Mucho más difícil sería vender esa verdad que se ha encontrado y poder vivir de ello en condiciones materiales relativamente seguras. La experiencia indica que no se puede sortear esa tarea. El actual mercado de verdad parece más que saturado. El consumidor potencial de verdad se ve confrontado con la misma sobreabundancia que en otros segmentos del mercado. Desde todos lados nos vemos realmente atacados por una publicidad de la verdad. En todas partes encontramos verdades, y en todos los medios, ya sean estas verdades científicas, religiosas, políticas o relativas a la vida práctica. El que busca la verdad calcula pues las pocas chances que tendría de dar al público ese tesoro al que quizás encuentre, y abandona su búsqueda a tiempo. En lo que respecta a la verdad, el hombre actual está equipado entonces con dos convicciones fundamentales que coexisten en su interior: que no hay ninguna verdad y que hay demasiada verdad. Estas dos convicciones parecen contradecirse, pero ambas llevan a la misma conclusión: la búsqueda de la verdad no es un buen negocio.

Ahora bien, esta escena descripta aquí como la escena actual de la búsqueda de la verdad es a su vez la escena originaria de la filosofía. En pequeño formato, puede observarse en el ágora griega en la época en que el primer consumidor modélico de verdad, Sócrates, comenzó a someter a prueba la oferta de verdades disponible entonces en el mercado. Los sofistas afirmaban haber encontrado verdades y las habían puesto en venta. Pero Sócrates, como es sabido, no se definía como sofista, sino como filósofo, es decir, como aquel que ama la verdad (la sabiduría, el conocimiento, la sofía), pero que no la posee. O, dicho de otra manera: como aquel que si bien no tiene ninguna verdad a la venta sí está dispuesto de buen grado a adquirir una, siempre y cuando pueda ser convencido de que efectivamente se trata allí de la verdad y no de la mera apariencia de la verdad. El cambio de la posición de sofista a la posición de filósofo es el cambio de la

producción de la verdad al consumo de la verdad. El filósofo no es un productor de verdad. Tampoco es un buscador de verdad en el sentido en que hay buscadores de tesoros o de materias primas. El filósofo es el hombre sencillo de la calle que se ha perdido en el supermercado global de verdades. Y ahora está tratando de orientarse allí para encontrar al menos la señal de salida.

A menudo, se lamenta el hecho de que la filosofía no se haya desarrollado en el trascurso de su historia, que no produzca resultados ni exhiba progreso alguno. Pero sería absolutamente catastrófico que la filosofía se desarrollara históricamente, porque, si bien es cierto que la situación del productor de verdad se transforma con el tiempo, la situación del consumidor de verdad permanece siempre igual. Lo que cambia es solo la oferta de verdad, pero no el desconcierto del consumidor ante dicha oferta. Toda "auténtica" filosofía no es más que la articulación lingüística de ese desconcierto. Ahora, ¿por qué debería articularse y formularse ese desconcierto? ¿Por qué no callar, simplemente?

Sócrates ofrece, de hecho, una imagen con la que ya estamos familiarizados: la de ese consumidor receloso, crónicamente insatisfecho, permanentemente malhumorado y discutidor. Cada vez que Sócrates se pone a escuchar los bellos discursos de los sofistas, arruina el buen clima encontrando algún déficit o insuficiencia lógica que de no ser por él no le hubiera interesado ni molestado a nadie. Solemos toparnos con este tipo de figuras en nuestra cotidianeidad, en negocios, hoteles y restaurantes. Están siempre insatisfechos, les gusta discutir con el personal y les ponen los nervios de punta a otros consumidores. Ante estos personajes molestos y enervantes, uno no puede evitar añorar los buenos viejos tiempos en los que se los podía hacer callar rápidamente con ayuda de una copa de cicuta.

Por otro lado, la argumentación crítica en el caso de Sócrates resulta sumamente ambivalente. Cuando uno escucha a Sócrates, no queda del todo claro, en cada caso individual, si interviene como un consumidor concienzudo que critica la oferta de verdad disponible aquí y ahora pero que no renuncia a la esperanza de poder aún ser confrontado en algún momento con la verdadera verdad; o si se opone de un modo fundamental a que la verdad sea tratada como mercancía y lanzada al mercado. Todo indica que la segunda suposición sería más probable. Sócrates es el auténtico inventor de la crítica del mercado. Para Sócrates, el mero hecho de que una determinada oferta de verdad funcione como mercancía en el marco de una economía de mercado es razón suficiente para rechazarla. La exposición de todas las otras insuficiencias y contradicciones que Sócrates descubre por

añadidura en cada oferta de verdad individual puede resultar aleccionadora e interesante per se, pero es esencialmente superflua para el gesto general de rechazo. La constatación de que se está comercializando una doctrina de la verdad, la intuición de la forma de mercancía que adopta la verdad en cuestión, el descubrimiento de los intereses económicos que se esconden detrás de la formulación y divulgación de esa doctrina resultan suficientes para rechazar su pretensión de verdad. De Sócrates, pasando por Marx, a la teoría crítica de proveniencia frankfurtiana, rige que la verdad, cuando se presenta como mercancía, deja de ser una verdad. Lo cual significa, en definitiva, que no hay en general ninguna verdad. Porque bajo las condiciones de la economía de mercado ninguna doctrina de la verdad puede sustraerse al estatus de mercancía. Permanece, sin embargo, esa "débil esperanza mesiánica" –tan frecuentemente postulada– en el advenimiento de una verdad más allá de la verdad, de una verdad absolutamente diferente. Esta no se presentaría ya como verdad ni como doctrina, libro, teoría o método; tampoco sería consciente o inconsciente, y se sustraería así de manera fundamental a su posible comercialización. Pero es manifiesto que esa esperanza solo se postula para poder desilusionarse una y otra vez.

Por otra parte, dicha esperanza puede ser diagnosticada ya en Platón. En su alegoría de la caverna describe la figura de un buscador de verdad que ha logrado ver la verdad y regresa a su lugar entre los hombres para informarlos sobre su vivencia. En la alegoría de la caverna no se trata entonces de un filósofo, como a menudo se supone (pues al filósofo le está vedada la contemplación de la verdad), sino de un sofista; pero de un verdadero sofista, cabría decir, un sofista que efectivamente ha visto la verdad. Pero, precisamente porque la ha visto, está hasta tal punto enceguecido y subyugado por la verdad que los discursos típicos de los sofistas –pulidos, minuciosamente elaborados y agradables al oído– se han desgastado para él. Es un sofista inhábil y torpe, precisamente porque es un verdadero sofista. De allí también que los hombres, que esperan de los sofistas una determinada habilidad en el ejercicio de su oficio, terminen por darle muerte. Este sofista torpe provee el modelo no solo para la figura del Hijo de Dios, que termina en la cruz precisamente porque es el verdadero Hijo de Dios, sino también para todos los artistas, poetas y revolucionarios románticos que pretenden pasar por verdaderos artistas, poetas y revolucionarios precisamente porque no son capaces ni de pintar bien, ni de poetizar bien, ni de organizar revoluciones exitosas. Pero hemos aprendido entretanto que también el fracaso calculado puede ser y es una mercancía. Y para no dejar incompleto el diagnóstico crítico: tampoco el presente diagnóstico se sustrae a la

forma de mercancía.

La crítica filosófica ha llevado, pues, a la identificación de toda verdad como mercancía y a su consiguiente desacreditación. Este resultado suscita, sin embargo, otra sospecha: ¿no es acaso la filosofía misma la que transforma toda verdad en una mercancía? En efecto, la actitud filosófica es una actitud pasiva, contemplativa, crítica, y por ende en última instancia consumista. Bajo la luz de esta actitud, todo lo existente adopta la apariencia de una oferta de mercancías que uno debe comprobar que sean aptas para eventualmente adquirir. Pero supongamos ahora que el hombre ya no se tomara el tiempo para llevar a cabo ese procedimiento de comprobación, y que en cambio se quedara simplemente con lo que cae en sus manos al azar: conocidos, amores, libros, conversaciones, teorías, religiones, autoridades y verdades. La verdad perdería en ese caso su forma de mercancía: ya no sería sometida a prueba, sino practicada. Así es como uno practica la respiración al inspirar el aire que lo rodea. Hay circunstancias en las que el aire que uno respira puede resultar mortal, pero como sabemos, también es mortal no respirar. En ambos casos, resulta imposible adoptar frente a la respiración una conducta distante, contemplativa, crítica y consumista. Después de todo, uno no deja de respirar mientras compra un nuevo aparato de aire acondicionado.

A partir de esta constatación, surgió una nueva rama de la filosofía, a la que por analogía con el antiarte cabe denominar antifilosofía. Este giro, que comienza con Marx y Kierkegaard, ya no opera por medio de la crítica, sino por medio de órdenes. Se ordena transformar el mundo, en lugar de explicarlo. Se ordena convertirse en animal, en lugar de cavilar. Se ordena prohibir todas las preguntas filosóficas y callar sobre aquello que no se puede decir. Se ordena transformar el propio cuerpo en un cuerpo sin órganos y pensar de un modo rizomático en vez de lógico. Todas estas órdenes fueron impartidas para abolir la filosofía como fuente última de la actitud consumista y crítica, y liberar de ese modo a la verdad de su forma de mercancía. Porque acatar una orden o rehusarse a hacerlo es algo completamente diferente a afirmar o negar una doctrina de la verdad sobre la base de una indagación crítica. En efecto, el supuesto fundamental de esta (anti)filosofía que da órdenes es que la verdad solo se muestra una vez que se ha cumplido la orden. Primero hay que transformar el mundo, y recién entonces el mundo se muestra en su verdad. Primero hay que dar el salto de fe, y recién entonces se manifiesta la verdad de la religión, etc. O bien, para volver sobre Platón: primero hay que salir de la caverna, y recién entonces se ve la verdad. Se trata aquí de una elección previa a la elección, de una decisión en la oscuridad que antecede a cualquier crítica posible, puesto que el objeto de esta

crítica se muestra recién a consecuencia de dicha decisión; por cierto: a consecuencia solo de la decisión de acatar la orden. La decisión de no acatar la orden, por el contrario, lo condena a uno a la oscuridad. Y allí no hay lugar ni para ser crítico porque no se sabe qué es lo que habría que criticar. Así, pues, la decisión entre acatar o no la orden se caracteriza tanto por su inevitabilidad como por su perentoriedad: no hay tiempo allí para cultivar una actitud reposada, crítica y consumista. En otras palabras, no se trata aquí de ninguna filosofía pura, sino de una decisión vital que no es posible aplazar porque la vida es demasiado corta para hacerlo.

Este giro antifilosófico al interior de la filosofía misma no ha estado exento de consecuencias. Cualquiera que hoy enseñe o escriba sobre filosofía lo sabe: vivimos en tiempos en los que toda actitud crítica, ya sea en el ámbito de la política, del arte o de la buena alimentación, no hace más que irritar al público: este la rechaza con un acto casi reflejo. La razón para ello, claramente, no radica en que la actitud "afirmativa" frente al mundo, la conformidad interior con el contexto general de ofuscación o la aceptación de las relaciones dominantes hubieran alcanzado súbitamente en el último tiempo una hegemonía incuestionada en la conciencia pública. El lector actual no cree en lo que se dice en un texto, o en cualquier otro medio, ni abriga intenciones de hacerlo. Por eso no tiene tampoco motivo alguno para criticar ese texto o medio. Más bien hace lo que se dice allí, o bien se abstiene justamente de hacerlo. Hoy en día los textos no se analizan, sino que se toman como directivas para la acción que pueden ponerse en práctica si uno así lo decide. Los textos que contienen explícitamente este tipo de directivas son los que se leen con especial predilección: libros de recetas de cocina, o con sugerencias para la jardinería y el bricolage; libros sobre estrategias de marketing, o con instrucciones para combatir el imperialismo norteamericano con ayuda de las "multitudes" o fabricarse la imagen acorde a los tiempos del activista de izquierda o de derecha, etc. Pero también otros libros, que no ofrecen directivas claras de ese tipo, son leídos cada vez más como instrucciones para una determinada conducta. El lector de estos libros que sigue las respectivas instrucciones siente forzosamente que cualquier crítica a dichos libros constituye un ataque personal y rechaza toda actitud crítica frente a estos. También rechaza cualquier crítica a textos que él mismo no sigue. Y lo hace por razones de decencia y de tolerancia, es decir: para no herir innecesariamente a aquellos que sí siguen esos textos. En ambos casos, el público siente que toda crítica a un texto es injusta, porque no da con la cuestión. La cuestión, en efecto, no es el texto mismo, sino lo que el individuo haya hecho o haga en su propia vida a partir de él. Así, pues, hombres

diferentes sacan conclusiones diferentes a partir del Corán, y de ese modo hacen innecesaria y en definitiva imposible toda crítica al Corán como texto. O como replican con frecuencia los artistas cuando uno critica una teoría en su presencia: probablemente tengas razón y se trate de una teoría estúpida, pero yo hice cosas buenas después de leerla, así que creo en ella y no tengo por qué seguir escuchando tu crítica. Cuando el texto como tal no es entendido ya como el lugar en el que aparece la verdad para ofrecerse al lector crítico, sino como suma de directivas para un lector al que se llama a actuar en vez de a pensar, lo único relevante pasa a ser la manera en que el lector aplica esas directivas a su régimen de vida. Y esta no puede ser criticada, porque la vida misma comienza allí a oficiar de juez supremo.

El lector de los textos reunidos en este volumen notará que todos los héroes de mis ensayos son autores modernos que dan órdenes. Todos sin excepción son antifilósofos. Los ensayos mismos, sin embargo, no dan ninguna directiva, y a tenor de la posantifilosofía hoy dominante solo pueden resultar decepcionantes. Al mismo tiempo, estos ensayos tampoco efectúan ningún retorno a la tradición de la crítica filosófica. La actitud del autor en este caso es más bien benevolente y descriptiva. Esta actitud tiene sus raíces en la fenomenología de Husserl, que se planteó relativamente temprano la pregunta sobre cómo debía responderse a ese nuevo tono en la filosofía que daba órdenes sin volver a caer en los viejos errores de la filosofía crítica. Husserl dio entonces su propia orden: antes de empezar a pensar hay que llevar a cabo la reducción fenomenológica. La reducción fenomenológica consiste en que el sujeto de esa reducción tome distancia con el pensamiento de sus propios intereses vitales, incluido el interés en su propia supervivencia, y abra de ese modo un horizonte para la contemplación del mundo, que ya no está acotado por las necesidades de su yo empírico. Bajo esta amplia perspectiva fenomenológica, se adquiere la capacidad de tomar por válidas todas las órdenes y se puede empezar a experimentar libremente con el acatamiento y con la inobservancia de estas. El sujeto de la reducción fenomenológica ya no se ve obligado por ello a trasladar esas órdenes a su régimen de vida, o bien, por el contrario, a resistirse a ellas, puesto que el yo fenomenológico piensa como si no viviera. De esta manera, uno erige para su yo fenomenológico un reino del “como sí”: la perspectiva imaginaria de una vida infinita en la que todas las decisiones vitales pierden su perentoriedad, de modo tal que la oposición entre el acatamiento de una orden y su inobservancia se disuelve en el juego infinito de las posibilidades de vida.

1. SØREN KIERKEGAARD

Escribir una introducción al pensamiento de Kierkegaard plantea dificultades de un tipo muy especial. La razón más profunda de estas dificultades ciertamente no radica en que la filosofía de Kierkegaard sea especialmente complicada u oscura, ni tampoco en que su comprensión requiera un entrenamiento filosófico especial, profesional. Muy por el contrario, Kierkegaard insiste constantemente en el carácter privado, diletante y nada pretencioso de su filosofar. Kierkegaard escribe para todos, y el público especializado y erudito tal vez sea al que menos se dirige. Las dificultades surgen más bien del hecho de que la filosofía de Kierkegaard tiene ella misma el carácter de una introducción.

El filosofar de Kierkegaard tiene un carácter introductorio, provisional y preparatorio porque Kierkegaard le deniega a todo texto filosófico, incluidos los suyos propios, el derecho a ser considerado como portador de la verdad. Según su célebre formulación, "la subjetividad, la interioridad es la verdad".[1] Esta no puede ser "expresada", ni mucho menos impresa como texto filosófico. Se trazan de este modo límites al discurso filosófico, que no puede erigirse ya en portador de la verdad o encarnarla en sí mismo. Un texto se vuelve verdadero solo merced al asentimiento de una subjetividad que dispensa la verdad. Las condiciones, el procedimiento y el carácter de dicho asentimiento, por su parte, solo pueden ser descriptos en un texto filosófico de manera introductoria y provisional. Los textos de Kierkegaard apuntan en definitiva a proveer este tipo de descripción introductoria.

El acto de asentimiento, sin embargo, es para Kierkegaard autónomo y libre, y no puede ser derivado de las descripciones que de este acto se hagan. Un texto filosófico es ante todo una cosa, un objeto entre otros objetos, que en virtud de su objetividad permanece separado por un abismo insalvable de la subjetividad del lector –como también, por lo demás, de la del autor–. El lector tiene que saltar por encima de ese abismo para poder identificarse con el texto, pero nadie ni nada pueden obligarlo a dar ese salto. Este se efectúa en última instancia por la libre voluntad del lector. Es decir que solo una subjetividad viviente, finita, existente, es decir, que se encuentra realmente fuera del texto, es capaz de dar semejante salto; y no la subjetividad abstracta, introducida como mero presupuesto metodológico, que se describe dentro de los textos filosóficos. La filosofía se presenta siempre para la subjetividad viviente y existente como suma de textos,

sistemas y métodos que le son externos. Un texto filosófico jamás puede irradiar esa fuerza de verdad inmediatamente convincente, avasallante, con la que soñaron tantos filósofos, y que supuestamente se impondría al lector mediante el mero acto de lectura. Para saltar hacia la identificación con el texto, el lector tiene que llegar a una decisión adecuada, que supone una cierta autosuperación. El acto de lectura está separado del acto de asentimiento por un intervalo temporal de irresolución y de aplazamiento, por más corto que sea. Es en este intervalo que la subjetividad se muestra como existente, ajena al texto, autónomamente decisora, y por eso mismo como algo que no puede ser descripto ni dominado por la filosofía. Esta figura del salto existencial, que se efectúa en el espacio temporal interior de la subjetividad, es central para Kierkegaard. Vale la pena, entonces, demorarse provisoriamente en esta figura.

La principal pregunta que se plantea aquí es por qué Kierkegaard tiene necesidad en general de esta figura del salto existencial. Después de todo, la filosofía anterior se las había arreglado bien sin ella. Para Kierkegaard, la introducción del salto existencial tiene también el significado de un salto fuera de la tradición milenaria de la filosofía occidental. Es también por eso que el tono de sus escritos resulta a veces tan inquieto y tensionado.

Desde sus inicios, la figura fundamental de la tradición filosófica europea fue la confianza en la evidencia inmediata, incluida la evidencia de la palabra verdaderamente filosófica. A partir de Sócrates, la filosofía desconfía de todos los mitos, relatos, autoridades, opiniones tradicionales y revelaciones recibidas; pero tanto más está dispuesto el verdadero filósofo a confiar de un modo incondicional en lo que se le muestra con completa evidencia. Fue así como Platón confió en las Ideas, las cuales se presentaban a su visión interior en una evidencia plena, después de haber rechazado como no evidentes todas las opiniones sobre las cosas del mundo exterior. Descartes, que en los inicios de la modernidad renovó con una radicalidad hasta entonces desconocida la tradición del escepticismo filosófico, sometiendo a una duda radical tanto al conjunto de las opiniones recibidas como a la totalidad de los datos sensoriales originados en la realidad exterior, puso en cambio su confianza en la evidencia interior del cogito ergo sum. Esta confianza en la evidencia, o dicho de otra manera, en la razón, fue celebrada en la tradición filosófica como la libertad suprema del individuo. En la medida en que el hombre obedece a su propia razón, es decir, en la medida en que confía en la evidencia, se libera del poder exterior de la autoridad, la tradición y las instituciones sociales, y gana una verdadera soberanía interior.

Es precisamente esta superstición filosófica la que Kierkegaard somete a una duda nueva y más radical. Pues la liberación de las coacciones y necesidades exteriores solo sirve en la tradición filosófica para someterse de manera incondicional a la necesidad interior, la evidencia interior y la lógica interior de la propia razón, que es tomada erróneamente como expresión auténtica de la propia subjetividad. En realidad, uno se somete allí a una coacción lógica aún más exterior, porque confía en la evidencia de una demostración racional que está construida como un sistema de conclusiones lógicas "objetivas". La verdadera libertad sería la liberación no solo de las coacciones externas, sino también de las coacciones internas, lógicas, de la razón. Pero para ello es necesario que la evidencia pierda su encanto milenario. Tenemos que aprender a desconfiar también de lo que se nos presenta con completa evidencia. Ahora, para una desconfianza tal no puede aducirse ya ningún fundamento racional, puesto que si aducimos un fundamento de este tipo estamos declarando con ello la confianza en la fuerza evidente de este fundamento aducido. Y quedamos de ese modo nuevamente a merced del poder de la evidencia lógica. Debemos aprender entonces a desconfiar sin fundamento, a reservarnos nuestra libre decisión y diferir el acto de asentimiento también cuando nos sentimos incondicionalmente enamorados de la evidencia lógica de la Idea. De allí resulta la necesidad del salto existencial, que representa un efecto de esa dilación, de ese aplazamiento, y que Kierkegaard quiere enseñarnos porque nos libera de la servidumbre interior bajo el dominio de la evidencia. Es que el salto existencial es necesario cuando la evidencia inmediata ha perdido su poder pero resulta no obstante inevitable adoptar una posición en relación con la realidad.

Indudablemente, no es casualidad que este proyecto kierkegaardiano haya surgido en un tiempo histórico determinado. Por entonces la filosofía hegeliana ejercía en Europa un dominio intelectual casi ilimitado. Y la filosofía hegeliana no es otra cosa que una máquina, de una eficiencia descomunal, para la conversión de las coacciones externas en coacciones internas, lógicas. El lector de la filosofía hegeliana llegaría a entender con total evidencia que todo lo que lo oprime desde fuera es una forma objetivada de la necesidad interna, lógica y racional, a la que el lector –si quiere ser un buen filósofo– no le es lícito oponerse. La narrativa filosófica hegeliana avanza de una superación a otra, es decir, de una evidencia clausurante a otra, hasta que se produce la última evidencia, que clausura toda esa narrativa así como la totalidad de la historia humana que tiene que ser abarcada por ella. Para el hombre que tiene que seguir viviendo en la posthistoria, después de esta evidencia que clausura todo, la realidad

exterior en su conjunto se presenta como la viva imagen de la necesidad interna lógicamente evidente. Es posible en ello la victoria final de la filosofía. Pero también es posible en ello una parodia de la filosofía, que traiciona de manera definitiva su aspiración originaria a la soberanía.

La filosofía estaba predestinada desde sus orígenes a semejante traición, ya que en todo momento estuvo preparada para renunciar a su duda en aras de una intelección evidente. La subjetividad libre y soberana se constituye sin embargo mediante la duda. Uno es subjetivo en tanto que duda. En cuanto renuncia a la duda, uno pierde su subjetividad, incluso si el fundamento para ese abandono es interno y subjetivo. Por eso la duda cartesiana resulta siempre insuficiente. Es cierto que fue esa duda la que constituyó la subjetividad de la modernidad, al liberarla de las coacciones externas del pensamiento. Pero Descartes debilitó al mismo tiempo esta subjetividad, condenándola al fracaso, porque introdujo la duda como finita, provisoria y metodológica: esta duda debía en virtud de su propia lógica desembocar en una evidencia. El sistema hegeliano fue solo la consecuencia más radical de esta estrategia autodenegatoria de la subjetividad moderna. De este modo, cuando Kierkegaard quiso sustraerse a las coacciones exteriores de su existencia luego de su interiorización en el sistema hegeliano, se encontró frente a la tarea de inventar una duda nueva, infinita, que se mantuviese inmune contra toda evidencia, tanto lógica como no lógica, y fuese capaz de fundar una subjetividad nueva, infinita, invencible. La duda cartesiana era una introducción a la evidencia infinita. Kierkegaard, por el contrario, busca escribir una introducción concluyente a la duda infinita.

Toda evidencia produce un efecto no solo fascinante, sino también desengañante, racionalizante, trivializante. La comprensión filosófica, en el fondo, es esta fascinación por medio del desengaño. El trabajo de la Ilustración filosófica consistió, como es sabido, en reducir todo lo maravilloso, profundo y extraordinario a lo banal y manifiesto. Allí donde se logró dicha reducción, la Ilustración se consideró exitosa y suspendió cualquier empeño ulterior. Lo banal, lo trivial, lo ya esclarecido y transparentado fue admitido entonces sin ninguna duda adicional tal como se mostraba con evidencia.[2] Este es precisamente el lugar en el Kierkegaard aplica ahora su duda radicalizada. Pues lo banal puede ocultar detrás de sí a lo extraordinario de la misma manera como lo extraordinario oculta detrás de sí a lo banal. Con esta suposición se abre el camino a una duda infinita, absoluta, que ya no tiene más límites. Kierkegaard explora con virtuosismo en sus textos las posibilidades de esta duda radicalizada. Cada vez que habla sobre algo que en algún ámbito de la vida reivindica para sí una

importancia extraordinaria, Kierkegaard procede como un típico ilustrado, poniendo en duda y riéndose de dicha reivindicación. Pero cuando se trata de algo completamente banal y manifiesto, Kierkegaard sostiene que detrás de ello se oculta lo radicalmente otro, y llama a dar un salto de fe a través de la superficie de las cosas. La subjetividad del autor se vuelve así infinita, porque se mueve en una duda permanente e insuperable.

Sin embargo, la mera constatación de que detrás de lo evidente y banal podría ocultarse algo diferente no resulta suficiente para fundamentar una duda infinita de ese tipo. Es necesario mostrar por añadidura cómo y por qué la evidencia puede ocultar detrás de sí a lo otro. En la articulación que le da Kierkegaard a esta sospecha sin precedentes, el concepto de lo nuevo juega un rol decisivo. En sus Migajas filosóficas, publicadas bajo el seudónimo Johannes Climacus, Kierkegaard muestra que desde Sócrates la evidencia había sido entendida como efecto de la reminiscencia, puesto que el alma solo sería capaz de identificar con evidencia algo que ya ha visto alguna vez. Es por eso que el método de Sócrates no consiste en enseñarle al hombre lo nuevo, sino meramente en reconducirlo hacia sí mismo para que pueda descubrir dentro de sí la verdad que ha estado presente todo el tiempo en su alma. Así Sócrates se niega a sí mismo como maestro porque procura encontrar la verdad junto a sus discípulos. Sócrates se retira entonces a una cuasi inexistencia, borra su existencia viviente en la evidencia hacia la cual conduce a sus discípulos. El tiempo de la propia vida no representa para él más que el tránsito a la eternidad y no tiene por lo tanto ningún valor autónomo, existencial.

Para Platón, el discípulo de Sócrates, el alma reconoce con evidencia las Ideas eternas porque ha visto esas Ideas antes de su nacimiento al mundo. La evidencia se produce por lo tanto siempre a partir de un retorno al origen, al pasado, al recuerdo. La figura de la reminiscencia juega también un rol central en Hegel: la intelección de la racionalidad de la realidad exterior se logra mediante una comparación con las formas históricas que el espíritu absoluto ha acumulado en el transcurso de su historia. Los espacios interiores de las almas son equipados así con imágenes que el alma habría recibido desde su nacimiento como una herencia del más allá o de la historia colectiva de la humanidad. El efecto de la evidencia se produce entonces cuando las experiencias que el alma lleva a cabo en la realidad se corresponden con aquellas imágenes. La pretensión última del sistema hegeliano consiste en que en él se hallarían a disposición exhaustivamente la colección, el museo o el archivo de todas las imágenes que el alma individual necesita para experimentar el mundo

con evidencia. Incluso si uno negara esta pretensión y dijese que el sistema hegeliano amerita ser completado, se mantendría atrapado dentro de este. Con ello, solo se postergaría un poco históricamente la victoria teorética de dicho sistema, como sucede en el marxismo.

De este modo, la concepción filosófica tradicional de la evidencia claramente excluye lo radicalmente nuevo. Pues lo nuevo, para Kierkegaard, es solo lo que no tiene ningún modelo, lo que no puede ser identificado a partir de una comparación con el pasado. Si la evidencia, la razón y la lógica no admiten lo nuevo, degradan de esa manera la existencia individual. Pues el individuo existe en el tiempo. Si la verdad es la evidencia y la evidencia es la reminiscencia, eso significa entonces que el individuo vive en vano: nada nuevo puede acontecer en su tiempo, nada que tenga una importancia real. Contra esto Kierkegaard aduce un ejemplo histórico decisivo: el cristianismo.

El cristianismo es un acontecimiento en el tiempo. Y es un acontecimiento que no puede ser identificado por medio de la reminiscencia. Dios se mostró en una forma humana que era banal para su época: la forma humana de un predicador ambulante. Esa forma era también fácil de identificar como tal. Los contemporáneos de Cristo no tenían pues ningún fundamento cognoscible para reconocer a Cristo como Dios. En efecto, al adoptar la forma de Cristo, lo divino no se mostró de una manera que pudiera ser identificada exteriormente con evidencia. No hay ninguna diferencia exterior entre el hombre y un Dios que se ha convertido en hombre. De haber existido una diferencia de ese tipo, pasible de ser constatada con evidencia, el cristianismo hubiera sido un mero asunto filosófico.

La novedad absoluta del cristianismo consiste pues en la banalidad absoluta de la forma de Cristo. Lo radicalmente nuevo se define para Kierkegaard por el hecho de que no acusa marcas exteriores de su unicidad, y por lo tanto no se diferencia exteriormente de lo banal. Si hubieran existido marcas de este tipo, lo nuevo podría haber sido “conocido” o “reconocido” como tal, lo que significa que no habría sido propiamente nuevo. Lo radicalmente nuevo es la diferencia interior y oculta en lo exteriormente idéntico, o, si se quiere, en lo absolutamente banal.

Lo banal puede definirse como la multiplicación inútil y superficial de determinadas imágenes y formas más allá de su evidencia inmediata. Lo que Nietzsche denomina “el tipo del predicador ambulante” ya es bien conocido. Por eso, la profusión de predicadores ambulantes resulta banal y superficial. Es suficiente ya con que el tipo correspondiente se encuentre disponible en la galería de los tipos

humanos superados a lo largo de la historia del espíritu. La existencia individual de todo predicador ambulante –en los tiempos de Cristo tanto como ahora– es forzosamente una existencia perdida, ya que resulta completamente banal. Pero dicha existencia recobra sin embargo su significado cuando se puede decir que entre todos los predicadores ambulantes indistinguibles e igual de banales en su apariencia estaría este que es el Dios verdadero. Por lo demás, todos esos predicadores ambulantes de apariencia banal se vuelven con ello interesantes, porque bajo esta nueva presuposición obtienen todos una significación infinita, al menos en tanto chance personal.

Para Kierkegaard, lo radicalmente nuevo es entonces una decisión no fundada en ninguna evidencia adicional en favor del individuo, que es escogido de ese modo entre una masa de lo idéntico, banal e indiferenciable. Se trata de una diferencia absoluta, infinita y oculta, que no puede ya ser reconocida puesto que no se muestra exteriormente de ninguna manera, y que en consecuencia solo puede ser correspondida por medio de una elección que no es racionalmente fundamentable. Se abre de ese modo la posibilidad, por cierto, de que una determinada forma que ya fue superada una vez en la historia del espíritu pueda ser incorporada por segunda vez en su archivo. Aunque ya haya sido incorporada al archivo, puede ser incorporada una segunda vez porque posiblemente oculte detrás de ella algo diferente.

Kierkegaard descubre lo banal, lo serial, lo que se reproduce a sí mismo como lo que oculta y se sustrae al discurso filosófico de la evidencia, pues se trata allí de una multiplicación sin sentido aparente de lo históricamente ya conocido. Pero cuando surge la sospecha de que esta multiplicación banal y reproductiva oculta detrás de sí, por medio precisamente de su banalidad y de su aparente identidad, una diferencia radical, lo banal se vuelve interesante en tanto medio de lo radicalmente nuevo. El discurso de Kierkegaard reacciona ante todo al carácter banal de la modernidad, que a raíz del nuevo dominio de la producción industrial en el siglo XIX había atraído la atención de todos. A través de esa nueva sospecha kierkegaardiana, la existencia moderna banal, superficial y serial adquiere una nueva justificación como lugar de una diferencia invisible, no evidente, y de una nueva duda a la que ninguna evidencia puede poner fin. El tiempo de esta duda, por otro lado, no es más un tiempo histórico, porque ya no exhibe la forma de la reflexión histórico-dialéctica. La multiplicación potencialmente infinita de lo banal más allá de cualquier dialéctica histórica se corresponde con la duda infinita de una subjetividad que se ha vuelto infinita. Esta duda solo puede ser interrumpida mediante un salto, mediante una decisión que sin embargo no la supera de manera definitiva: las evidencias son definitivas, pero las decisiones

son revisables. El salto existencial no pone fin a la duda, tan solo la manifiesta.

La sospecha de la diferencia oculta en lo banal abre la posibilidad de una estrategia que compensa sobradamente la célebre pérdida del aura a manos de la reproductibilidad técnica que Benjamin diagnosticaría en su momento. No es casual que Arthur Danto comience su discusión del procedimiento de ready-made, por el que el artista toma un objeto de una serie producida en masa y lo declara como obra de arte, con una referencia a Kierkegaard.[3] La decisión de escoger precisamente este objeto como obra de arte resulta tan infundada como la elección de un hombre como Dios en ausencia de una diferencia visible respecto de los otros objetos o seres humanos. Pero en lugar de reaccionar a la aparición de lo banal con resignación, como Hegel, o con desprecio, como Nietzsche más tarde, Kierkegaard intenta encontrar los recursos teóricos para valorizar lo banal como objeto legítimo de la reflexión filosófica.

En efecto, la pregunta por la relación para con la banalidad de la vida moderna se encuentra ya en el centro del primer escrito importante de Kierkegaard, O lo uno o lo otro. Allí se construye la antítesis entre dos posiciones radicales inconciliables: una estética y una ética. El esteta quiere huir de la banalidad de su existencia. Permanentemente cambia de máscaras e identidades culturales. Convierte su vida en un teatro en el que él mismo adopta todos los roles que pone a su disposición la historia de las formas culturales superadas e incorporadas a la literatura y los museos. Kierkegaard describe la figura del esteta con abierta simpatía. El deseo de escapar a la monotonía de la vida en una pequeña ciudad provinciana –como lo era entonces sin lugar a dudas Copenhague– resulta más que comprensible. Y el único lugar donde uno puede huir en esas circunstancias es la propia imaginación, poblada por aquellas formas que han sido tomadas de la historia, la literatura y el arte, y resultan ciertamente más fascinantes que el burgués promedio de Copenhague.

Kierkegaard descubre sin embargo que la verdadera constitución interna del esteta es una profunda desesperación, que describe tanto en la sección “Diapsalmata” como, en colores aún más drásticos, en la titulada “El más desdichado”. El número potencialmente infinito de actitudes, roles e identidades que puede adoptar el esteta evidentemente excede la finitud del tiempo del que, como cualquier otro hombre, dispone para su vida. El esteta descubre su propia existencia en el mundo como limitación, carencia y derrota. De allí surge la desesperación de sí mismo y de su propia finitud, que resulta ser el estado anímico fundamental del esteta. Si bien Kierkegaard

retrata esta desesperación autoinfligida del esteta con un dejo de alegría en el mal ajeno, valora la actitud del esteta como un primer paso indispensable –aunque sea bajo una forma negativa– hacia el autodescubrimiento. Cuando el esteta se descubre a sí mismo como su propio límite y desespera de sí, ese descubrimiento abre al mismo tiempo la posibilidad de una posterior valoración positiva. Porque es una desesperación todavía más radical la que conduce a la actitud ética, es decir, a la resolución de aceptar la propia existencia en toda su banalidad.

Kierkegaard parece seguir allí el conocido método de la dialéctica hegeliana: la negación radicalizada se invierte en positividad. La dirección de sus ataques teóricos también parece ser la misma. Kierkegaard argumenta contra el "alma bella" romántica, que se pierde en infinitudes ficticias, instándola a reconocer y aceptar de una vez la realidad. La diferencia con Hegel parece ser mínima en un primer momento.

Pero esta diferencia resulta más tarde decisiva. El hombre ético de Kierkegaard no elige su propia existencia merced a una mejor intelección, ni a partir de un convencimiento, de una necesidad interior o de alguna evidencia descubierta a último momento. El acto de su elección de sí mismo no supera la desesperación interior. El hombre ético de Kierkegaard no se convierte en sí mismo. Más bien se elige a sí mismo como una nueva máscara entre muchas otras. La distancia infinita entre su interioridad y su existencia ética exterior y banal permanece insalvable: no hay ninguna evidencia interior que lo lleve a una síntesis. Más bien puede afirmarse que mediante su elección de sí mismo el hombre ético se coloca a una distancia aún mayor respecto de sí mismo que lo que jamás lo hiciera el esteta.

Esta constatación nos obliga a preguntar con mayor exactitud por la constitución de la elección existencial, es decir, de la elección de sí mismo. Esta elección no significa de ninguna manera un cambio del estado en el que se encuentra permanentemente el que elige. Si se produjera un cambio de ese tipo la elección sería todavía estética. La elección existencial más bien significa una renuncia a la búsqueda de la transformación. Una elección como esta no conduce evidentemente fuera de la interioridad de la desesperación, sino que la radicaliza, dotándolo a uno de la capacidad de observarse y elegirse a sí mismo como una especie de pieza de museo digna de ser conservada.

Así, la existencia promedio de un burgués casado, domesticado y de un comportamiento programáticamente banal –que es como Kierkegaard describe a su hombre ético B.– adquiere una dignidad y

un valor infinitos mediante la suposición de que detrás de la máscara de esa existencia banal se oculta la desesperación más profunda que pueda haber existido en toda la historia universal, y que se ha ganado de esa forma su lugar en ella. A diferencia de Hegel, entonces, a Kierkegaard no lo preocupa tanto la realidad exterior. Y cuando menos lo preocupa es precisamente cuando escoge dicha realidad como signo de su desesperación radical. Lo único importante para Kierkegaard es crear la posibilidad, para sí mismo tanto como para sus contemporáneos, de volver a encontrar la entrada a la historia universal del espíritu después de que Hegel fijase sobre su puerta una placa con la inscripción "cerrada para siempre". Kierkegaard sabía, por supuesto, que su contemporáneo de Copenhague apenas tenía alguna chance de encontrar un lugar en los espacios interiores del espíritu, ya que claramente no era nada especial en comparación con los Platones, Cicerones y Cleopatras. Este contemporáneo tenía, pues, que ser elegido por lo que ocultaba dentro de sí. Y si exteriormente no aparentaba nada determinado, por eso mismo tenía que tener todo oculto dentro de sí.

La elección de sí mismo se efectúa entonces para Kierkegaard desde una distancia interior que hace imposible una identificación consigo mismo: la elección de sí mismo en modo alguno significa una aceptación de o un acuerdo consigo mismo. Al respecto, puede resultar particularmente esclarecedor que en el capítulo de O lo uno o lo otro dedicado a la actitud ética, la situación del hombre ético B., que llega a y relata la elección de sí mismo, es descripta como la situación contraria a aquella en la que se encontraba el propio Kierkegaard en el momento de la redacción del texto. Kierkegaard completó su texto en Berlín, inmediatamente después de haber disuelto, sin ofrecer ninguna razón atendible, su compromiso con Regina Olsen. Kierkegaard había llegado con ello a una decisión que parecía tener también la forma de una elección arbitraria e infundada, pero que al mismo tiempo representaba lo contrario de la elección existencial tal como se la describe en los papeles del hombre ético B. De ninguna manera se trata allí de una autoironía solo accesible para el autor. La ruptura con Regina Olsen había causado sensación precisamente en los círculos sociales de la pequeña ciudad de Copenhague entre los que Kierkegaard podía suponer que se hallarían los lectores de su escrito. El libro estaba, pues, conscientemente dirigido a lectores que sabían muy bien que la figura del hombre ético que se elige a sí mismo casándose e integrándose por completo a la vida familiar no se correspondía en absoluto con la figura real de Kierkegaard. Es decir que no era posible que la elección fuese malinterpretada como una reconciliación de Kierkegaard con el rol

social previsto para él. El comportamiento público de Kierkegaard más bien se correspondía con la figura del esteta, descripto en O lo uno o lo otro como un seductor inescrupuloso que juega con los sentimientos de las muchachas inocentes. Y esa es también la forma en la que Kierkegaard se presentó ante Regina Olsen en la escena de su despedida, si cabe confiar en los indicios que ofrece su correspondencia.[4]

Mucho se ha conjeturado sobre las verdaderas razones detrás de la decisión de Kierkegaard de disolver su compromiso con Regina Olsen. Cualesquiera hayan sido, la decisión parece concebida como una ayuda adicional para que el lector pueda comprender mejor la idea fundamental de O lo uno o lo otro. La discrepancia manifiesta entre la decisión teorética de Kierkegaard a favor de la elección ética y la decisión que tomó en su vida en ese mismo momento muestra que ambas decisiones tienen lugar en dos planos completamente diferentes, separados entre sí por un abismo insalvable.

Por eso los reproches que se formularon luego una y otra vez contra Kierkegaard resultan un poco cortos de vista. La elección de la propia existencia y el salto existencial fueron interpretados muchas veces como figuras de una reconciliación con una realidad viciada, que en cambio debería ser transformada. Hay numerosos ejemplos de este tipo de juicios. Adorno:

Como restricción de la existencia humana, la interioridad se da en una esfera privada que se supone removida del poder de la cosificación. Pero en tanto esfera privada ella misma pertenece al tejido social, aunque sea de una forma polémica. [...] Al renegar de la situación social, Kierkegaard queda a merced de su propia posición social.[5]

Y Sartre introduce el concepto de mauvaise foi [mala fe] para advertir sobre esa elección de la realidad viciada tal como es.[6] De lo dicho anteriormente se sigue, sin embargo, que es precisamente en el acto de la elección de la propia realidad donde Kierkegaard se coloca a la mayor distancia posible de esa realidad, donde desespera de ella del modo más radical y declara su no conformidad con ella del modo más consecuente. Si efectivamente Kierkegaard sacrificó su relación con Regina en aras de una mejor comprensión de su libro, después de leer a algunos de sus críticos uno no puede evitar llegar a la conclusión de que dicho sacrificio fue en vano.

Las dificultades a las que se ve confrontado el lector de Kierkegaard resultan en parte del hecho de que, en su búsqueda de la posibilidad de traspasar la clausura dialéctica hegeliana de la historia universal del espíritu, Kierkegaard no acepta ningún compromiso. Hubiera sido mucho más fácil para él tematizar, por ejemplo, su propia identidad danesa, que no había recibido ninguna consideración especial en el sistema hegeliano. Podría haber introducido así post factum y de contrabando esa identidad particular en el museo interior de la historia universal –como se sigue haciendo con éxito hasta nuestros días–. Pero Kierkegaard no sucumbe a esa tentación a la que tantos sucumbieron. Toma la vida danesa de su época en su banalidad y normalidad radicales. Y es precisamente esa banalidad posthistórica –como se dijo– la que quiere sacralizar incorporándola a la historia del espíritu. Queda abierto el interrogante de con qué poder Kierkegaard piensa llevar a cabo esa sacralización.

La capacidad de hablar performativamente se adquiere en virtud de un cargo determinado o a través de una institución. Un rey puede así pronunciar una ley, o un Gobierno efectuar un nombramiento.[7] El espíritu absoluto, en Hegel, gobierna en complicidad con la fuerza de lo fáctico: a través de él se institucionaliza solo aquello que ya se ha impuesto siempre de facto. Pero el individuo no es una institución. Las palabras del individuo pueden describir la realidad, pero no pueden crearla. Y el espíritu finito, individual no tiene el poder de imponer sus pronunciamientos. Kierkegaard cae así en una situación que ciertamente no es nueva para la teología protestante, pero que nunca antes había sido sometida a una reflexión y a una descripción de una radicalidad semejante. Para que los espacios interiores del espíritu se reabran a la realidad posthistórica, el individuo tiene que concebirse a sí mismo como una institución a la que le es lícito hablar performativamente. Con ello, sin embargo, la subjetividad finita se enfrenta a la paradoja de la autoinstitucionalización o, si se quiere, del autoempoderamiento. La posibilidad de una elección de sí mismo tiene que estar fundada en la capacidad para una elección de esa naturaleza. Pero esta capacidad resulta paradójica. Kierkegaard, sin embargo, no intenta resolver esa paradoja y fundamentar así la posibilidad de la elección en términos racionalmente inteligibles. Más bien quiere mostrar que toda intelección aparentemente racional tiene en su interioridad la misma constitución paradójica que la elección existencial. En sus escritos posteriores, Kierkegaard pone en práctica con una creciente radicalidad esta estrategia de descubrir la paradoja oculta detrás de la superficie pulida de una demostración racional.

Esto permite explicar también el tono mordaz y en ocasiones deliberadamente hiriente que Kierkegaard fue adoptando

progresivamente. Este apunta a provocar al adversario invisible, es decir, al filósofo o teólogo que piensa de modo racionalista, a sacarlo de equilibrio y arrancarle la confesión de que en última instancia su filosofía o teología nunca podrán ser fundamentadas con total evidencia. Kierkegaard se burla de Hegel, que fue capaz de viajar en espíritu a China o a la India para demostrarse a sí mismo y a los otros que sus reflexiones no descuidaron nada esencial, pero no de preguntarse a sí mismo de qué manera hubiera podido apropiarse durante su vida humana finita de una sabiduría infinita del espíritu universal. Y no menos irónica es su reacción a la afirmación de que el cristianismo se hallaría generalmente establecido en su época. Si el cristiano moderno se viera transportado a los tiempos en que vivió Cristo, tendría las mismas dificultades interiores que los hombres de entonces para reconocerlo como Dios. Y ello significa a su vez que el cristiano moderno no se halla en mejores condiciones en relación con su fe de lo que lo estaban los primeros cristianos.

Ni Hegel está en condiciones de afirmar haber conocido la verdad de una manera tan definitiva que las generaciones siguientes no tengan más que recordar su filosofía para entrar en contacto con la verdad, ni los apóstoles están en condiciones de reconocer a Dios en Cristo de una manera tan evidente que alcance luego con repetir su acto de fe para confirmarse como cristiano. Si en sus Migajas filosóficas Kierkegaard esgrime como argumento que el momento de la decisión subjetiva, tal como fue expuesto al comienzo, no puede ser reemplazado por la figura de una reminiscencia de lo originario, en el Postscriptum definitivo no científico a Migajas filosóficas busca demostrar que tampoco el recurso rememorativo a la historia filosófica o religiosa puede eximir de la carga de la decisión individual. Para la subjetividad en cuanto tal no existe ninguna historia, ningún progreso, ninguna acumulación del conocimiento. La subjetividad vive en el tiempo propio ahistórico de la duda infinita. Cuando la subjetividad sale de ese tiempo interior a través del acto de la elección o del salto existencial, se trata de una decisión suya, libre, que no puede serle impuesta por ninguna evidencia, ninguna lógica, ninguna tradición. El tiempo interior nunca es un tiempo del recuerdo; es el tiempo del proyecto, que se dirige al futuro y es capaz de acoger dentro de sí a lo radicalmente nuevo, a lo que tiene carácter de acontecimiento, a lo imprevisto.

Este descubrimiento de un tiempo interior de apertura absoluta al futuro merced a una puesta en duda radical de todo lo que ha sido –un tiempo que se sustrae a la historia de la razón y en el que la subjetividad puede decidir libremente sobre sí misma– causó una profunda impresión en muchos pensadores posteriores a Kierkegaard.

En Ser y tiempo de Heidegger, en particular, el lector puede reconocer con facilidad los conceptos fundamentales con los que Kierkegaard describe la situación en la que se encuentra una subjetividad que ha sido emplazada en el mundo: cura, angustia, resolución, ser para la muerte. También otros análisis de Heidegger, como el "Descubrimiento del yo en la dispersión y el aburrimiento",[8] acusan su similitud con los análisis de Kierkegaard, en este caso con los de El concepto de la angustia. Heidegger, sin embargo, interpreta el tiempo interior de la subjetividad como tiempo de la resolución, del ser para la muerte, como tiempo finito de la existencia individual, que en oposición al tiempo presuntamente infinito –y por eso mismo engañoso– de la generalidad, del anónimo "uno" (man), es un tiempo verdadero y auténtico, que abre la verdadera situación ontológica del individuo. Para Kierkegaard, el tiempo interior de la subjetividad es también un tiempo de la resolución individual; pero en cuanto tal, es decir, en tanto condición existencial para la posibilidad de una resolución, es asimismo el tiempo de una irresolución infinita, que trasciende la finitud de las superaciones históricas. La resolución o la elección de la que habla Kierkegaard es precisamente la elección entre las interpretaciones, si se quiere, auténticas e inauténticas de la propia existencia. Esta elección, sin embargo, permanece siempre abierta para Kierkegaard; el autor Kierkegaard se balancea permanentemente entre las alternativas correspondientes, difiere la decisión o la hace paradójica e imposible. De esta manera, Kierkegaard gana siempre de nuevo el tiempo de su existencia interior. Para Heidegger, en cambio, la elección del ser para la muerte finito se ofrece inequívocamente como única elección correcta, de la que uno solo puede intentar escaparse de un modo "inauténtico" (uneigentlich). Pero la angustia que anticipa la muerte fuerza al individuo a esa decisión también sin su consentimiento, y aunque este pase por alto subjetivamente la posibilidad de su muerte. Heidegger concuerda pues en lo esencial con el hombre ético B. de Kierkegaard en su análisis de la existencia auténtica dentro de la banalidad moderna: la tensión de O lo uno o lo otro se resuelve en una intelección determinada aunque tensa, que lleva a que el tiempo de la subjetividad se vuelva nuevamente finito.

En Kierkegaard, por el contrario, la elección ética no pone ningún fin al tiempo infinito de la actitud estética. Antes bien, dicho tiempo se vuelve, si cabe decirlo así, aún más infinito, porque el repertorio del juego con las máscaras de la realidad se amplía con una máscara adicional, a saber, la máscara de la banalidad. Al respecto, resulta particularmente llamativo que en los análisis del salto o de la elección posteriores a O lo uno o lo otro, Kierkegaard ya no habla de la elección de sí mismo. Y cuando habla de la elección de sí mismo se

refiere a sí mismo como a aquel que elige a otro. En tanto cristiano, es pues aquel que elige a Cristo como Dios. Esta elección resulta igual de paradójica que la elección de sí mismo. La diferencia radica sin embargo en que la elección de sí mismo como cristiano podía ser considerada banal en el contexto de la sociedad copenhaguense del siglo XIX. Pero, al insistir en que la decisión por el cristianismo en el siglo XIX sigue siendo igual de exótica en el fondo que la elección de los primeros cristianos, Kierkegaard le concede a la subjetividad la capacidad de tomar también decisiones poco comunes, no banales y no auténticas a favor de figuras históricas determinadas –en virtud, por cierto, de lo que estas pueden llegar a ocultar–. Esta estrategia recuerda la disposición posterior de Nietzsche a encontrar nuevamente interesantes a los antiguos griegos precisamente porque la imagen alegre que había quedado grabada de ellos en la historia resultaba engañosa y debía ocultar detrás de sí una tragedia.

De allí resulta para Kierkegaard la posibilidad de duplicar el juego entre lo ético y lo estético, y de acoger siempre de nuevo en los espacios interiores de la subjetividad las mismas formas culturales ya validadas y valorizadas. Se abre así la perspectiva de un proceso de reciclaje potencialmente infinito que sin embargo escapa al carácter no vinculante de la actitud estética. Es cierto que se vuelve a recurrir siempre a las mismas figuras históricas, pero estas reciben en cada caso un significado radicalmente nuevo al interrogárselas por la naturaleza de aquello que ocultan detrás de sí. La pregunta que se plantea allí, sin embargo, es hasta qué punto puede aún subsumirse este secreto interno entre las categorías éticas universalmente reconocidas. Pues todo lo que se oculta da la impresión de ser criminal. El temor a la evidencia puede ser interpretado como un signo de mala conciencia. Si como ilustrado el filósofo es el prototipo del detective moderno, aquel que se oculta de él claramente es un criminal.

Con la imperturbabilidad ante las consecuencias del propio pensamiento que resulta tan típica de él, Kierkegaard recorre también este camino de la reflexión hasta el final. Es este camino el que lo lleva al que probablemente sea su libro más radical: Temor y temblor. Kierkegaard retrata la figura bíblica de Abraham como la de alguien que desde una perspectiva externa acusa todos los rasgos de un criminal, de un asesino común y corriente que a partir de una razón ininteligible se muestra dispuesto a asesinar a su hijo. Kierkegaard subraya allí que este acto criminal no puede entenderse como un sacrificio trágico en el sentido tradicional, puesto que no hay ningún apremio manifiesto que pudiera justificar de una manera inteligible semejante sacrificio. Kierkegaard compara a Abraham con Agamenón,

que sacrifica a su hija Ifigenia para poder ganar la guerra de Troya, y muestra que Abraham no actúa como un héroe trágico que sacrifica sus sentimientos privados en aras de su deber para con la comunidad. Antes bien, Abraham obedece a su voz más interior, que reconoce como la voz de Dios, pero de la que no obtiene ninguna razón para el sacrificio que le exige.

Como en los casos del hombre ético B. y de los primeros cristianos, somos confrontados una vez más con una elección que no puede ampararse en ninguna reminiscencia ni encontrar en ella una justificación, ya que no hay diferencia visible entre un crimen cometido por un acceso de crueldad individual y un acto piadoso. El acto de Abraham no es trágico en una forma convencional, tiene la apariencia externa de la banalidad del mal. Como siempre en Kierkegaard, también aquí se trata de una banalidad que oculta detrás de sí la diferencia decisiva. Esta figura ya conocida de un acto más allá de cualquier justificación racional cobra sin embargo una nueva dimensión en Temor y temblor, pues esta vez el acto rompe con toda las convenciones éticas acostumbradas. Abraham prepara un infanticidio sin ser capaz de explicar a los otros su acto, ni de fundamentar en forma inteligible la diferencia decisiva entre un infanticidio simple y un sacrificio sagrado. La imposibilidad de una comunicación con los otros que allí se da no es una mera negativa de Abraham a hablar sobre su resolución. Un acto de ese tipo más bien no puede ser comunicado, porque el lenguaje trabaja solo con las diferencias visibles, articulando esas diferencias. La diferencia invisible es a la vez inarticulable. El hombre ético B. intentaba siempre explicarse, procurando de esa forma mantenerse dentro de la sociedad. Abraham abandona la sociedad mediante su silencio, pues la vida en sociedad es una vida en la comunicación. El acto de Abraham, por el contrario, es discomunicativo. No es casual que Kierkegaard publicara Temor y temblor bajo el seudónimo Johannes de Silentio.

Kierkegaard no vacila pues en aprobar el crimen en Temor y temblor, al abrir la posibilidad de reconocer en el criminal una dimensión de lo sagrado: un tema que más tarde adquiriría un rol central para Bataille, entre otros. Una interpretación del crimen como rechazo de la sociedad, del lenguaje, de la evidencia, como acte gratuit que deja ver la ambivalencia de lo criminal y lo sagrado, es empleada allí para conferirles a los crímenes y guerras exteriormente banales de la modernidad una dimensión más profunda y oculta. En este punto, precisamente, el que constituye el libro más radical de Kierkegaard ofrece sin embargo un indicio sobre cómo podría llegar a darse la reconciliación de su autor con la realidad. Pues Kierkegaard claramente se identifica más con Abraham en su interior que con el

hombre ético B. de O lo uno o lo otro. Es evidente que Kierkegaard se ve a sí mismo como un burgués de Copenhague que cultiva en lo esencial el mismo estilo de vida banal que sus contemporáneos. Por eso quiere obtener, tanto para sí mismo como para los otros, un lugar en la historia universal del espíritu para poder escaparle de esa manera al sentimiento de haber vivido en vano. Pero detrás de la superficie de normalidad, el hombre ético B. oculta una distancia infinita respecto de sí mismo. En ese sentido, no podría estar más alejado de una reconciliación con la realidad, aunque esa distancia interior resulte invisible desde fuera y no pueda ser adivinada.

Por el contrario, a través precisamente de la inexplicabilidad manifiesta de su acto, Abraham crea una distancia visible entre sí mismo y todos los otros. Por medio sobre todo de ese silencio al que se ve forzado interiormente se excluye a sí mismo explícitamente de la sociedad de los otros. Abraham manifiesta así de una manera que resulta también experimentable para los otros la distancia interior que lo separa de sí mismo y de los otros. Los paralelos con la situación de Kierkegaard son manifiestos. Mediante su inexplicable ruptura con Regina Olsen, Kierkegaard había salido del clóset –como se dice hoy en día–. La interpretación que se insinúa no es para pasar por alto: Kierkegaard sacrificó a Regina Olsen del modo en que Abraham tenía intenciones de sacrificar a su hijo Isaac. Por medio de este sacrificio que permanece inexplicable, Kierkegaard cayó en un prolongado estado de aislamiento social que nunca intentó superar, ni a través de un nuevo matrimonio, ni mediante la obtención de una posición social sólida. Antes bien, fue adentrándose cada vez más en ese camino de apartamiento social, practicando un estilo de vida solitario y ascético que los otros no podían siquiera imaginarse, mientras seguía escribiendo libros incomprensibles. Kierkegaard fue tematizando y demostrando cada vez más abiertamente, a lo largo de su vida, la distancia interior que lo separaba de sí mismo y de los otros. Este camino no lleva, sin embargo, a una objetivación completa de esa distancia interior.

Cuando Kierkegaard habla de tres actitudes ante la vida, a las que entiende también como sus estadios –las actitudes estética, ética y religiosa–, la actitud religiosa no es otra cosa que una reinterpretación de la actitud estética, así como la actitud ética ante la vida representa una reinterpretación de la normalidad social. La paradoja de lo religioso cumple el rol de una legitimación interior de lo extraordinario que la actitud estética ante la vida no puede proveer por sí sola. Del mismo modo en que lo banal adquiere a través de lo ético una dimensión oculta que le impide seguir apareciendo como unidimensional, así también lo estético adquiere en lo religioso un

significado más profundo y oculto. De acuerdo con ello, el afán de lo extraordinario y la huida de la banalidad de la realidad son dictados solo exteriormente por la búsqueda de dispersión, placer y alegrías prohibidas. La misma búsqueda de lo extraordinario puede estar guiada interiormente por un impulso religioso auténtico, y por eso mismo inexplicable. Pero al igual que en el caso de lo ético, esta diferencia entre lo estético y lo religioso permanece oculta. Regina Olsen escribe más tarde que Kierkegaard la sacrificó en aras de Dios,[9] pero aunque se la insinúa en repetidas ocasiones –tanto en Temor y temblor como en otros escritos posteriores– esta interpretación no es nunca formulada directamente por el propio Kierkegaard. La explicación "estética" ofrecida por Kierkegaard al despedirse de Regina es indirectamente retractada, pero la ambivalencia y la indecidibilidad permanecen. La tensión se mantendría hasta el final de sus vidas.

Resulta casi imposible resistirse hoy a la impresión de que esta famosa ruptura de compromiso fue una mera estratagema literaria de Kierkegaard, que le permitió embarcarse en la escritura. El intelectual reflexivo proveniente de las clases medias, la muchacha inocente que lo ama, la traición egocéntrica de aquel, de la que más tarde se arrepiente amargamente, forman una constelación que marca toda la literatura del siglo XIX y que podría por ello ser caracterizada sin exageración como mito del siglo XIX. La repetición de este mito le ofreció al escritor, sin tener que esforzarse en la búsqueda de un nuevo tema –lo que hubiera apartado su atención y la del lector de lo esencial–, una oportuna posibilidad para pasar de inmediato a este aspecto esencial, es decir, a las reflexiones filosóficas internas del héroe sobre sus pasiones, sus obligaciones y su culpa. Como es sabido, este procedimiento fue empleado fructíferamente por Dostoievski, que retomaba los temas de la literatura popular para hundir a sus héroes, mediante un rápido procedimiento, en una situación sin salida en la que luego podían filosofar tranquilamente sobre esta durante otras trescientas páginas. También en el carácter de ese filosofar Dostoievski acusa similitudes con Kierkegaard: la misma valorización de la banalidad mediante una tensión que la atraviesa interiormente, la misma cuasicriminalidad que le confiere al héroe una profundidad de espíritu.

Estos paralelos muestran por sí solos cuán profundamente anclada en la imaginación literaria de su siglo está la escritura de Kierkegaard. La diferencia esencial radica sin embargo en que Kierkegaard no solo retoma el tema corriente de la literatura popular, sino que lo escenifica él mismo. Esta estratagema sin duda era posible solamente en una pequeña ciudad como Copenhague, y en el contexto de una

literatura también pequeña, como lo era entonces la literatura danesa. Como los lectores de los escritos de Kierkegaard conocían la historia de su vida y podían relacionar su escritura con ese tema, Kierkegaard podía ahorrarse la molestia nada agradable de repetirlo él mismo en sus escritos de manera innecesaria. Kierkegaard se convirtió así en el héroe de su novela, en lugar de ser su autor.

Esta estrategia explica también por qué Kierkegaard necesitó tantos seudónimos. La mayoría de sus escritos fueron publicados bajo esos seudónimos, lo cual le permitió también jugar permanentemente con tomar primero distancia de ellos y darse a conocer más tarde como su verdadero autor. En lugar de crear un héroe y hacer las veces de autor, Kierkegaard inventa los autores que lo describen a él mismo como héroe. Todos estos autores seudónimos contemplan su vida desde perspectivas diferentes y le dan al tema distintas interpretaciones. De esa manera, Kierkegaard construye para sí un escenario, hecho de la variedad de interpretaciones y descripciones de situaciones. Sobre este escenario, densamente poblado de autores inventados, de héroes inventados por estos autores inventados, de figuras históricas reinventadas por estos héroes inventados, etc., Kierkegaard hace luego su aparición como héroe existencial inescrutable. Se reserva así el derecho de dar la aprobación última a todas estas interpretaciones y descripciones, pero sin llegar a ejercerlo nunca realmente.

Desde la propia posición de héroe, Kierkegaard no revela nunca en forma directa a sus autores y a los lectores de estos si las interpretaciones que ofrecen de sus razones internas son correctas o no. Kierkegaard invierte con ello, al menos simbólicamente, la relación acostumbrada entre el autor omnisciente y el héroe escudriñado por su mirada. Si, como afirmó Mijaíl Bajtín, Dostoievski buscaba en sus novelas un equilibrio entre las posiciones del autor y las del héroe de la novela,[10] Kierkegaard escenifica el triunfo del héroe sobre el autor: el héroe muere sin que los numerosos autores seudónimos puedan afirmar haber adivinado sus motivos interiores. La aprobación del héroe permanece así como un punto ciego en toda la escenificación literaria de la subjetividad. La acción de la obra permanece inconclusa.

Si el héroe de Kierkegaard se aferra a una duda insuperable sobre si la realidad banal con la que es confrontado tiene o no un sentido más elevado, divino, emplea al mismo tiempo esa duda para hacer de sí mismo un observador externo opaco. El héroe de Kierkegaard no puede ser juzgado o condenado, porque sus motivos permanecen indefinibles. En tanto espectadores de sus actos y oyentes de sus

palabras, carecemos de criterios con los cuales juzgar si se guía por motivos estéticos o bajos, o bien por motivos elevados, sagrados. Ni el héroe mismo ni todos los otros pueden llegar, en lo que respecta a esta pregunta, a una evidencia conclusiva. Pero para que pueda producirse esa incertidumbre es necesario todo ese enorme esfuerzo literario que Kierkegaard despliega para ponerse a sí mismo en esa situación de indecidibilidad.

Esta constatación obliga, por otra parte, a una cierta precaución a la hora de valorar los discursos filosóficos posteriores que directa o indirectamente se remiten a Kierkegaard. Ya en el Heidegger tardío, posterior a su famoso viraje, se anuncia un marcado desplazamiento en la recepción de la herencia kierkegaardiana. Mientras que para Kierkegaard la duda infinita tenía su lugar en la subjetividad del individuo, esta recibe en Heidegger, una vez que toma al ser ahí individual como finito, un anclaje ontológico: el Ser se oculta a sí mismo detrás de la superficie visible de lo ente. Y allí donde lo ente se muestra con la mayor claridad, el Ser se oculta de la forma más radical. Esta figura del Ser que se oculta detrás de lo ente remite inequívocamente a los análisis de Kierkegaard. En Kierkegaard esta figura funciona como parte de toda la autoescenificación de la subjetividad. El héroe que no sabe si él mismo permanece sobre la superficie estética de las cosas o si obedece a la voz de Dios que lo llama constituye una figura literaria determinada, que es descripta bajo presupuestos dispares y contradictorios en los distintos textos de autores seudónimos. Este héroe es muy peculiar e idiosincrásico, aun si le da forma y reflexiona sobre la historia de su vida como un tema propio de la literatura popular.

Sería apresurado, de todas formas, caracterizar y generalizar a este héroe como mero “ser humano”, como efectivamente hace Heidegger en sus escritos tardíos al describir al ser humano como aquel que es requerido por el Ser que se oculta.[11] Merced a ese tipo de generalización, la iniciativa pasa de hecho del individuo al Ser como tal, a cuya llamada el hombre solamente puede reaccionar. La duda infinita acerca de la accesibilidad del Ser, que constituye la subjetividad del individuo, se convierte en Heidegger en una característica ontológica del Ser como tal con la que la conciencia humana finita es forzosamente confrontada: lo único que le queda a esa conciencia es reaccionar con lucidez a ese ocultamiento ontológico. La subjetividad radicalizada del héroe kierkegaardiano experimenta en la obra de Heidegger una inesperada democratización, universalización y ontologización, en última instancia. Eso que en Kierkegaard era elegido libremente y cuidadosamente escenificado en Heidegger es anclado ontológicamente y adquiere un carácter

obligante.

Muchos de los enfoques y teorías más interesantes del pensamiento de los últimos tiempos pueden ser leídos como una continuación directa de esta estrategia de Heidegger. Cuando Derrida, por ejemplo, plantea en su libro La moneda falsa que bajo las condiciones de la convención literaria –que son a su vez las condiciones de la escritura en general– resulta imposible establecer si una moneda de la que trata un texto (en este caso un relato de Baudelaire) es auténtica o falsa, claramente está recurriendo a la figura kierkegaardiana de la imposibilidad de llegar a una decisión clara, evidente, racional sobre la constitución interior del otro.[12] Pero, al igual que en Heidegger, tampoco en Derrida se trata de una decisión de la subjetividad de ponerse en una situación dominada por dicha imposibilidad. Esa imposibilidad es más bien descripta como una condición fundamental de la literatura y de la escritura como tal que se impone al individuo y que este solo puede aspirar a dilucidar mediante la reflexión. También Baudrillard tematiza una y otra vez la imposibilidad de adivinar el sentido o la realidad detrás de la superficie de las cosas, subrayando explícitamente que esta imposibilidad es una consecuencia de una estrategia del mundo o del objeto mismo –como lo formula–, que la subjetividad no puede más que recrear.[13]

Bajo el shock de los análisis kierkegaardianos de la evidencia racional, han surgido pues discursos filosóficos que aplican la paradoja existencial misma como creadora de sistema. El lugar de la duda no es allí el hombre, sino el Ser que duda de sí mismo, el lenguaje que duda de sí mismo, o la escritura que duda de sí misma. Y todos ellos dudan del hombre, que en consecuencia es dotado con el inconsciente, formado por esa duda en el individuo: el hombre ya no puede ver más a través de sí mismo, pero a todos los otros les resulta mucho más sencillo ver a través de él. La subjetividad da la impresión de haber sido despachada de ese modo, porque se la despoja de su principio constitutivo: la duda. Lo único que le es lícito ahora es adherirse a la duda objetiva de los sistemas en ella misma, pues esta duda sistémica es concebida como infinita (como trabajo infinito de la diferencia, juego infinito de signos, deseo infinito, etc.), ante la cual la subjetividad del individuo permanece finita.

Se produce así una situación realmente paradójica: la subjetividad se ve confrontada en el discurso filosófico actual con una descripción de situación que si bien proviene en lo esencial de Kierkegaard es presentada a la manera de Hegel, a saber: como una necesidad que se produce sistémicamente y que al individuo solo le cabe aceptar. Toda la diferencia se reduce a que antes la subjetividad debía adherir a la

evidencia interna infinita del sistema, es decir, del espíritu absoluto, mientras que ahora se ve obligada a suscribir la duda interna del sistema en sí mismo, no menos infinita y absoluta. Es por eso que la escritura filosófica de Kierkegaard se lee hoy con sentimientos mezclados. Sus análisis, por un lado, parecen sumamente actuales. Pero, por otro lado, al lector que ha interiorizado los usos lingüísticos actuales, el lenguaje de la filosofía del sujeto empleado por Kierkegaard le resulta anticuado, y casi automáticamente intenta traducirlo al lenguaje de los discursos posestructuralistas, sobre todo porque esa traducción es bastante asequible y ya ha sido realizada varias veces. En esta perspectiva, Kierkegaard obtiene un lugar histórico determinado como aquel que aun en el lenguaje de la filosofía del sujeto ensayó por primera vez un tránsito desde la construcción de las evidencias a su deconstrucción.

De esa manera se pasa por alto, sin embargo, algo que para Kierkegaard tenía una importancia decisiva: su lucha contra la historización del individuo, su intento de abrirle a la subjetividad una puerta de salida de su destino histórico. Para Kierkegaard su propio pensamiento y su propia duda no eran universalizables, ni podían ser objetivados en la forma de un sistema. Hasta su propio nombre suena como uno más en la serie de distintos seudónimos cuando se enumeran sus escritos. Pero es sobre todo al crear esa ambivalencia entre sus roles como autor y como héroe de sus propios textos –ambivalencia que permanece irresoluble– que Kierkegaard escenifica el secreto de su propia subjetividad. Esta novedosa construcción literaria seguramente induce a que se la interprete como una descripción del mundo radicalmente nueva. Pero ese tipo de interpretación olvida que la construcción literaria de Kierkegaard funciona independientemente de con qué descripción del mundo se confronte a su héroe. Ya sea que deba dar su aprobación a las construcciones infinitas de Hegel, o a sus no menos infinitas deconstrucciones, la subjetividad finita del individuo se halla en la misma situación.

El propio Kierkegaard en los últimos años de su vida hizo profesión de una posición “real” en el mundo “real”, trabándose en una contienda abierta con la cristiandad danesa oficial, la cual de manera directa o indirecta domina sus últimos escritos. Kierkegaard pareció haber abandonado con ello el teatro de la subjetividad para trasladarse a la realidad de la fe. Pero en modo alguno “siguió adelante” por eso. Él mismo ironizó sobre una interpretación de este tipo en una de sus cartas:

[…] todo lo moderno sigue adelante… Uno "sigue adelante" como la fe — al sistema, ¡uno asciende! Uno "sigue adelante" como "el individuo" — a la comunidad, ¡uno asciende! Uno "sigue adelante" como la subjetividad — a la objetividad, ¡uno asciende!, y así sucesivamente, y así sucesivamente[14]

Si Kierkegaard firmó sus textos filosóficos más importantes, Migajas filosóficas y Postscriptum definitivo no científico a Migajas filosóficas, con el seudónimo Johannes Climacus, firmó en cambio La enfermedad mortal. Una exposición cristiano-psicológica para edificar y despertar con el seudónimo Anti-Climacus, con lo cual el lector puede pensar tanto en un movimiento ascendente como en uno descendente. Pero en esa misma carta Kierkegaard agrega: "Climacus = Anti-Climacus, ese sería para mí un epigrama feliz". Nuevamente surge allí una identidad que oculta y torna irreconocible la diferencia entre lo más alto y lo más bajo. La escritura de Kierkegaard no es pues otra cosa que una introducción a la infinitud de la duda subjetiva, y fue practicada por su autor hasta el final como una escritura provisoria y nunca como descriptiva y conclusiva.

[1] Boris Groys, Kierkegaard. Ausgewählt und vorgestellt von Boris Groys, Múnich, Eugen Diederichs, 1996, p. 328.

[2] El término Aufklärung, con el que se designa en alemán a la Ilustración, se deriva del verbo aufklären, "esclarecer". Lo mismo vale para el sustantivo Aufklärer, con el que se designa al integrante o seguidor de dicho movimiento y que vertemos como "ilustrado". Vale la pena señalar que este último tiene un matiz activo y transitivo imposible de recoger en la traducción [N. del T.].

[3] Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, pp. 17 y ss. [La transfiguración del lugar común, Barcelona, Paidós, 2002].

[4] Carta a Emil Boesen del primero de enero de 1842, en Søren Kierkegaard, Briefe, Düsseldorf, Eugen Diederichs Verlag, 1955, p. 82.

[5] Theodor W. Adorno, Kierkegaard, Frankfurt, Suhrkamp, 1962, p. 70. [Kierkegaard, Caracas, Monte Ávila, 1971].

[6] Jean-Paul Sartre, L'Être et le néant, París, Gallimard, 1943, p. 105. [El ser y la nada, Buenos Aires, Losada, 1966].

[7] John Langshaw Austin, Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart, Reclam, 1972. [Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones, Barcelona, Paidós, 1982].

[8] Martin Heidegger, Die Grundbegriffe der Metaphysik, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1983, pp. 117 y ss. [Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad, Madrid, Alianza, 2007].

[9] Regina Olsen, carta a Henrik Lund del 10 de septiembre de 1856, en Søren Kierkegaard, Briefe, ob. cit., p. 278.

[10] Michail M. Bachtin, Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt, Suhrkamp, 1990.

[11] “Propiamente consumable es por ello solo lo que ya es. Lo que empero ante todo es es el ser. El pensar consuma la referencia del ser a la esencia del hombre. No hace ni efectúa esta referencia. […] El pensar, por el contrario, se deja requerir por el ser para decir la verdad del ser” (Martin Heidegger, Platos Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den “Humanismus”, Múnich/Berna, Franke, 1975, pp. 53-54 [“Carta sobre el ‘Humanismo’”, en Hitos, Madrid, Alianza, 2000, pp. 259-297]).

[12] Jacques Derrida, Falschgeld, Múnich, Wilhelm Fink, 1993, p. 191. [Dar (el) tiempo. 1. La moneda falsa, Barcelona, Paidós, 1995].

[13] “No solamente ha desaparecido el mundo del horizonte de la simulación, sino que la pregunta misma sobre su existencia ya no puede ser planteada. Pero tal vez esto sea una astucia del propio mundo” (Jean Baudrillard, Das Perfekte Verbrechen, Múnich, Matthes & Seitz, 1996, p. 16 [El crimen perfecto. Madrid, Anagrama, 1996]).

[14] Carta a Rasmus Nielsen del 4 de agosto de 1849, en Søren Kierkegaard, Briefe, ob. cit., p. 218.

2. LEV SHESTOV

El nombre de Lev Shestov (1866-1939) le dice relativamente poco al lector occidental actual. Tampoco durante el período más activo de su vida, entre las dos guerras mundiales, llegó a ser conocido por el público amplio. A pesar de ello, Lev Shestov gozó de una gran estima en los círculos intelectuales más estrechos de la Europa de esa época y su pensamiento ejerció una influencia sigilosa pero marcada en algunos de los mejores representantes de la escena cultural de entonces. Después de su emigración de Rusia en 1920 vivió en París, donde publicó asiduamente en las publicaciones periódicas filosóficas francesas y en las editoriales parisinas y trabó amistad o conocimiento con muchos intelectuales de gran calibre –entre otros, Lucien Lévy-Bruhl, Jean Paulhan, André Gide y André Malraux–. El aún joven Albert Camus fue también profundamente influenciado por sus escritos. Y Georges Bataille colaboró en la edición francesa de Tolstoi y Nietzsche. Por otra parte, Shestov tuvo dos fieles discípulos en Francia que difundieron y comentaron su doctrina: Benjamin Fondane y Boris Schloezer.

El verdadero interés de Shestov fue sin embargo la filosofía alemana. Admiraba sobre todo a Husserl y se volcó persistentemente a dar a conocer su nombre al público francés, lo cual lo expuso a la reprimenda de Malraux, que opinaba que estaba por debajo de la dignidad de un pensador de la estatura de Shestov ocuparse de autores de segundo rango como Husserl o Bergson.[15] Pero Shestov se afirmó en su parecer de que Husserl era uno de los más grandes filósofos vivos. Fue Shestov el que organizó la visita de Husserl a París en 1929 y sus conferencias en la Sorbona, que serían la base de sus célebres Meditaciones cartesianas. No menor fue su fascinación por los trabajos tempranos de Heidegger, que le hizo conocer Husserl. Nuevamente, Shestov se empeñó en traer a Martin Heidegger a Francia, así como a Max Scheler y a Martin Buber, a quienes Shestov conocía personalmente. Pero sus mayores esfuerzos los puso sobre todo en difundir el nombre de Søren Kierkegaard, que por entonces era completamente desconocido en Francia. Shestov fue también uno de los primeros en reconocer la nueva actualidad de la filosofía de Plotino. Por otro lado, las interpretaciones de la obra de Tolstoi y Dostoievski que Shestov propuso en muchos de sus ensayos y conferencias fueron especialmente significativas para la recepción filosófica de esos escritores en Europa. Puede también afirmarse que Shestov contribuyó de un modo esencial a crear en Francia la

atmósfera intelectual que más tarde hizo posible el surgimiento del existencialismo francés.

El propio pensamiento de Shestov, sin embargo, pertenece mucho menos al paradigma existencialista de lo que parece a primera vista. Aunque en muchos aspectos Shestov se sentía cercano tanto a Husserl como a Kierkegaard, Nietzsche o Dostoievski, la importancia que tuvieron estos autores para él se debió sobre todo al hecho de que ellos encarnaban de la manera más consecuente la actitud filosófica fundamental contra la que Shestov combatió durante toda su vida con la vehemencia más extrema. Fue solo en la polémica con estos autores que Shestov pudo articular de la mejor manera su propia posición. Esta posición, sin embargo, había tomado forma bastante antes en el contexto de la filosofía rusa del cambio de siglo y claramente lleva el sello de la situación intelectual rusa de entonces, aunque Shestov había sido allí un declarado pensador solitario.

Lev Shestov nació como Lew Schwartzmann en Kiev, en el seno de la familia de un rico comerciante de manufacturas judío. Su padre había tomado cierta distancia de la fe judía tradicional y apoyaba el movimiento secularizador del sionismo –que estaba dando por entonces sus primeros pasos–, aunque también seguía participando en la vida religiosa de la comunidad judía de Kiev. Shestov se vinculó más tarde con los representantes del llamado renacimiento religioso ruso de fin de siglo –sobre todo con los también oriundos de Kiev Berdiáyev y Bulgákov–, y se convirtió en uno de los autores más conocidos de esta corriente de pensamiento que predicaba el alejamiento del positivismo filosófico occidental en todas sus formas y el retorno a un cristianismo ortodoxo ruso reinterpretado. Shestov, sin embargo, no llegó nunca a convertirse a la fe cristiana ortodoxa. Son muy pocas las ocasiones en las que escribe sobre Cristo, al que en esos casos llama simplemente “el mejor hijo de la Tierra”. Jamás toma parte en discusiones sobre dogmática cristiana. Toda vez que Shestov habla de Dios cita casi exclusivamente el Antiguo Testamento.

Si Shestov no llegó nunca pues a poner seriamente en duda su lealtad a la tradición religiosa judía, tampoco opuso dicha tradición al cristianismo. Jamás afirma algo que no sea también aceptable para un cristiano, jamás tematiza en forma explícita la relación controvertida entre judaísmo y cristianismo. Esto último resulta tanto más llamativo porque casi todos sus amigos cristianos abordaron extensamente en sus escritos su propia relación para con el judaísmo. Shestov, en cambio, no quiere ser considerado ni como judío ni como cristiano, ni tampoco propiamente como filósofo. Su interés excluyente es: cómo se expresa en su religión y su filosofía el destino personal de un ser

humano individual. En relación con todos los autores de los que se ocupa en sus escritos, Shestov plantea una y otra vez una única pregunta: ¿qué en sus vidas los llevó a dedicarse en general a la filosofía? El contenido de cada discurso filosófico individual solo resulta interesante para él en la medida en que es relevante para responder a esa pregunta. Shestov no practica sin embargo una psicología: lo que busca es un acontecimiento primario, el disparador vital de todo interés teórico, incluido el interés por la psicología. Esta concentración casi traumática en una "primera vivencia" específica obliga al lector de los textos shestovianos a buscar una vivencia semejante en la propia biografía de Shestov. Pero la monomanía shestoviana no encuentra –al menos a primera vista– ninguna explicación en sus circunstancias vitales.

Ya en su juventud, la atmósfera relativamente liberal que reinaba en su familia y en un amplio círculo de parientes y conocidos, así como el buen pasar familiar, le permitieron a Shestov seguir un curso de estudios acorde a sus inclinaciones y viajar abundantemente. En la vida cotidiana y práctica, Shestov era sensato, moderado, inteligente y en términos generales exitoso. Antes de la Revolución, en un momento en que los negocios de su padre no marchaban bien, Shestov regresó a Kiev y fue capaz de enderezarlos en poco tiempo. Todas las personas que conocieron a Shestov lo recuerdan como un hombre amable, que se mostraba siempre amistoso y receptivo y tenía un buen sentido para lo práctico. Esta imagen se corresponde también con el lenguaje en el que están escritos sus libros: un lenguaje claro, por momentos irónico y frío, que no se esfuerza en parecer "poético", sublime, profundo, ni mucho menos "místico". Este lenguaje gira siempre, al mismo tiempo, alrededor de esa vivencia trágica en el fondo innombrable, que acaso sea la vivencia misma de ese lenguaje.

En todos los textos de Shestov, se invocan una y otra vez las mismas citas: de Tolstoi, Dostoievski, Nietzsche, Spinoza, Tertuliano, Kant, Hegel, Kierkegaard y Husserl, entre otros. La obra completa de estos autores no es analizada nunca, ni se reconstruyen, describen o interpretan sus "sistemas". Alguna expresión, proposición o incluso alguna palabra es recogida y citada una y otra vez como cifra de una cierta actitud o de un cierto problema –con aprobación o con protesta–. Estas citas son como heridas o úlceras que fueron producidas en algún momento en el cuerpo del lenguaje shestoviano y que nunca más pudieron ser curadas. Shestov está permanentemente rascando o lamiéndose esas heridas, pero estas no sanan nunca: no hacen más que seguir ardiendo y escociendo, como las del héroe predilecto de Shestov, Job. El eterno retorno de estas citas parece por momentos algo compulsivo, enfermizo, casi patológico. Evoca la

fijación regresiva en recuerdos traumáticos vinculados a la frustración o a la realización del deseo descripta por Freud. Las citas señalan vivencias fundamentalmente comparables del eros filosófico shestoviano: marcan o bien una vivencia de desesperación contra lo inalcanzable de las "mejores" filosofías, o bien el recuerdo de una sensación experimentada de ruptura y del corto éxtasis asociado a ella. Pero ambos son para Shestov igual de dolorosos. Shestov no concibe, evidentemente, un encuentro con la filosofía que no sea vivo, trágico, hiriente. Determinadas proposiciones filosóficas traumatizan su propio lenguaje, le impiden seguir llevando una existencia despreocupada, le quitan la fuerza de lo autoevidente, que constituye una condición indispensable para el despliegue libre y "orgánico" de todo lenguaje. El escepticismo filosófico entendido de manera consecuente hace que cualquier afirmación –hasta la afirmación más simple y cotidiana– se torne imposible, problemática, inarticulable. Y Shestov no escribe en un lenguaje filosófico: más bien escribe en este lenguaje simple, habitual, que está expuesto a las heridas que le produce la filosofía y trata constantemente de volver a superarlas.

Esa es claramente la razón por la que Shestov quiere reescribir sus vivencias lingüísticas como vivencias reales y puramente personales: si bien son descriptas por él como trágicas, son al mismo tiempo domesticadas, puesto que son transportadas del ámbito lingüístico al ámbito "vital", el cual puede en apariencia ser descripto con los medios del lenguaje cotidiano y viviente. La manera de proceder de Shestov se ajusta allí en lo esencial al procedimiento de la "genealogía" desarrollado por Nietzsche: ante una posición teórica, filosófica o científica no se la interroga por su validez "objetiva", sino por su origen "en la vida". Para Nietzsche, como es sabido, una afirmación "abstracta" que se acoge exclusivamente a su presunto valor cognoscitivo funciona solo como compensación de una derrota real: aquel que es victorioso en la vida no tiene necesidad alguna de "principios objetivos". Es el derrotado el que, en cambio, busca salvarse simbólicamente, con la ayuda de tales principios, de su situación real desfavorable. Shestov retoma esta estrategia nietzscheana, pero al mismo tiempo la radicaliza y la emplea contra el propio Nietzsche. Para Shestov, la "vida" de la que habla Nietzsche es un concepto no menos abstracto que "razón", "ciencia", "libertad", etc.: en el fondo, todos estos conceptos son incluso sinónimos. Cuando Nietzsche alaba la vida victoriosa, cuando predica el amor fati y se identifica de ese modo con las fuerzas de la naturaleza, lo que busca es desviar su atención y la de los otros del hecho de que él mismo está enfermo, de que es pobre, débil e infeliz. El problema real y personal de Nietzsche –es decir, la enfermedad que le va quitando la vida

progresivamente– provoca en él el mismo resentimiento que denuncia en todos los otros y le dicta esa pose del que habla en nombre de la vida, que no es diferente de la que se adopta habitualmente para hablar en nombre de la razón, la moral o la ciencia.

Shestov diagnostica en Nietzsche el intento de generalizar su propia situación individual, y de imponer de esa manera a los otros como una verdad objetiva conclusiones a las que llegó a partir de esa situación. Para Shestov, esta estrategia viene a ser a su vez la estrategia principal de la filosofía como tal. Un filósofo se convierte en tal cuando comprende y describe su propia situación individual e irreductible como situación general, elevándola al rango de la verdad universal. Pero el filósofo incurre con ello en dos errores. El primero es que comprende su situación como insuperable en la realidad. Nietzsche no cree pues en la posibilidad de curarse efectivamente de su enfermedad, de superarla, y es ese descreimiento el que se expresa en su amor fati, en su disposición a someterse a las fuerzas de la naturaleza. El segundo error es que el filósofo transfiere su propia situación a otros que bien pueden encontrarse en una situación completamente diferente. Hay otros pues que tal vez no están irremediablemente enfermos como Nietzsche y que en consecuencia no sienten ninguna necesidad del amor fati, sino que están enteramente preparados para combatir con el destino. ¿Por qué habría de imponerse entonces a estos otros el nietzscheanismo como una “doctrina verdadera”?

Shestov constata estos dos errores –el primero de los cuales es para él el de mayor peso– en todos los filósofos de los que se ocupa. Para los racionalistas y moralistas, como Tolstoi, Platón o Spinoza, sigue siendo válida aún la crítica de Nietzsche. Pero Shestov tampoco hace ninguna excepción para los “existencialistas”. La misma estrategia la detecta también en Kierkegaard. Tras un análisis sumario de sus diarios, Shestov concluye que Kierkegaard no podía casarse con Regina Olsen porque era impotente. Pero Kierkegaard generaliza ese problema personal y lo erige en un problema universal, existencial, común a todo el género humano.[16] Se sustrae de ese modo a su propio problema puramente personal, pero al costo de afectar a todos los otros que tal vez no sean impotentes y en consecuencia no tengan por qué tener tampoco problemas existenciales.

Shestov hace extensiva esta crítica también a Heidegger, en cuyo Ser y tiempo diagnostica solo una reescritura con otros medios del pensamiento kierkegaardiano. Heidegger resulta de ese modo la víctima de un malentendido: la relación frustrada entre Kierkegaard y Regina Olsen es presentada por Heidegger como verdad universal del

ser ahí humano. No cabe duda de que Shestov habría sometido a la misma crítica al existencialismo francés, a cuyo surgimiento contribuyó de manera tan esencial, puesto que los existencialistas hablan siempre de la subjetividad como tal, de la situación límite como tal, de la elección existencial como tal, de la vivencia como tal, etc. Solo en apariencia se ha superado allí la actitud filosófica tradicional orientada a la razón: la tragedia, el éxtasis o la desesperación son generalizados de la misma manera y convertidos en conceptos tan abstractos como lo fueron antes la razón y la moral. En el fondo, la condition humaine sigue siendo descripta en el existencialismo como universalmente válida, es decir, de un modo racionalista.

Shestov se opone precisamente a ese tipo de descripción neutral, inespecífica de la condition humaine. Para él, una situación personal y condicionada corporalmente no constituye un caso concreto de una condition humaine universal. Kierkegaard, en definitiva, solo quiere ser capaz de acostarse con Regina Olsen. De haber podido acostarse con Regina, se habría olvidado de inmediato de todo su existencialismo y de la filosofía en general: la condition humaine de todos los otros jamás le habría hecho perder la compostura, ni lo habría llevado a formularse pensamientos filosóficos. La curación de la impotencia hubiera sido para Kierkegaard también la curación de la filosofía, del mismo modo como para Nietzsche la curación de su enfermedad hubiera sido una salvación de la filosofía. Esa curación, según Shestov, era lo único que deseaban tanto Nietzsche como Kierkegaard. Sus filosofías no son más que el signo del ánimo que les faltó para perseguir sus propias metas puramente personales de manera consecuente. Al igual que para Wittgenstein, la filosofía para Shestov es una enfermedad que afecta al cuerpo del lenguaje. Pero Shestov, a diferencia de Wittgenstein, no cree en la capacidad del lenguaje de superar esa enfermedad por su propia fuerza, pues también el cuerpo del hablante –del filósofo, del escritor– está enfermo, y la curación que necesita no puede venir del lenguaje.

Shestov rechaza categóricamente toda forma de sublimación, metaforización, transformación cultural creadora, o realización meramente simbólica del deseo. Todo lo que a los otros les parece productivo, poético o creador, a él le parece solo irrisorio. Insiste rigurosamente en la realización literal, precisa, intramundana, no simbólica de los deseos humanos individuales y corporales, y se rehúsa por principio a aceptar a cambio un sucedáneo cultural. No se trata allí, por otro lado, del deseo sexual inconsciente en el sentido de Freud: los deseos a los que se refiere Shestov son conscientes para sus portadores y no son necesariamente sexuales. Pero, sobre todo, no son

la cultura, la sociedad, la moral o la convención los que impiden su realización, sino la naturaleza misma. Incluso si tuviera lugar la liberación social de todos los deseos, incluso si se lograra la aceptación del inconsciente y lo corporal, Kierkegaard seguiría sin poder acostarse con Regina y Nietzsche seguiría estando enfermo. Si estos deseos tienen una forma general, es pues la exigencia de vencer sobre la naturaleza –y principalmente sobre el tiempo–, de desandar lo andado, de darle una nueva forma al pasado. Para los enfermos Dostoievski, Nietzsche y Kierkegaard, la exigencia sería entonces no haberse enfermado nunca. Solo una exigencia semejante, que ya no está dirigida contra la sociedad y sus instituciones, sino contra la naturaleza misma, abre para Shestov el espacio tanto para la filosofía como para la ciencia. No es la aspiración al conocimiento absoluto o a la moral absoluta la que trasciende los límites de la naturaleza: es una exigencia totalmente elemental y cotidiana la que tiene la capacidad de transportar al hombre más allá del mundo en su conjunto hacia lo metafísico.

La primera reacción a una exigencia semejante consiste obviamente en declarar imposible su realización y considerar como un completo sinsentido querer insistir en ella. Esta respuesta que se ofrece de manera espontánea es justamente la que Shestov quiere combatir. Su argumentación se ajusta para ello a la estrategia siguiente. La distinción entre lo posible y lo imposible es una distinción filosófica. Es la razón la que llega a esta distinción. Pero la filosofía y la razón filosófica, por su lado, son siempre productos de una catástrofe personal, de una exigencia no realizada: la filosofía y la razón surgen a continuación de esa catástrofe y no antes. Eso implica que la aceptación de esta catástrofe y la decisión de renunciar a la lucha personal por el propio deseo anteceden a la constitución de la filosofía y de la razón. La aceptación de la derrota real no es pues la consecuencia de una reflexión sobre lo posible y lo imposible, porque todavía no se ha constituido la razón que podría llevar a cabo tal reflexión. Antes bien, la razón misma es el producto de esa aceptación. La historia de la razón europea comienza para Shestov en el momento en que Platón acepta la muerte de Sócrates (del “mejor entre los hombres”) y la comprende como expresión del destino universal, en vez de protestar contra ella.

Allí radica para Shestov la diferencia esencial entre la filosofía y la religión, o entre Atenas y Jerusalén, según su formulación. El hombre creyente no acepta las “leyes irrevocables de la naturaleza”. Para él, la naturaleza en su conjunto se halla subordinada a la voluntad de Dios, que está en condiciones de modificar el pasado, resucitar a los muertos y curar a los enfermos. La aceptación de leyes naturales que

no tienen ninguna conmiseración para con el ser humano le quita al infeliz la fuerza para insistir en su deseo personal, lo cual podría tal vez llevarlo a su salvación. En lugar de ello, se pone a filosofar y de ese modo se pierde irremediablemente. Shestov repite allí, en una forma modificada, la célebre argumentación de Pascal: debemos creer en Dios, porque si no hay Dios estamos perdidos de cualquier manera; y si en cambio lo hay, tenemos al menos una chance de salvación, que no nos es lícito malograr por falta de fe. Con ese argumento, Pascal sigue por cierto apelando a la razón. Shestov busca, en cambio, definir con precisión el punto en el que surge por vez primera la razón que fija la enfermedad como inapelable en vez de seguir aspirando a la curación.

En esta insistencia en la curación de cara a cualquier evidencia "natural" en contrario, Shestov adhiere a la tendencia principal del renacimiento religioso ruso de aquella época. Casi todos los representantes de este movimiento iniciaron sus trayectorias filosóficas como marxistas, o al menos como socialistas de izquierda. También Shestov escribió su primer trabajo de envergadura sobre "La situación de la clase trabajadora en Rusia", que fue rechazado como tesis doctoral por la Universidad debido a su "tendencia revolucionaria". Su participación como estudiante en distintas actividades de oposición y revolucionarias le había ocasionado ya grandes dificultades con las autoridades. Tardó relativamente poco, sin embargo, en perder su fe izquierdista y revolucionaria.

La razón intelectual para ello fue la misma que para muchos otros pensadores rusos de su generación. La fe en la razón, la ciencia y el progreso social –que Rusia había importado de Occidente y hecho suya en el transcurso de los siglos XVIII y XIX– incluía también la promesa de una mejor organización de la vida social y privada, y con ello también de una creciente felicidad individual: el hombre parecía ser más poderoso después de haberse liberado de los dogmas de la religión. Pero rápidamente se comprendió que resultaba exactamente al revés: con la revocación de la fe religiosa el hombre no se volvió más poderoso, sino más impotente. El progreso técnico, en efecto, iba asociado al reconocimiento de leyes naturales autónomas y objetivas que se mostraban prepotentes e indiferentes frente al hombre. Las deficiencias políticas, sociales y técnicas podían tal vez ser enmendadas, pero no así la enfermedad, la locura o la muerte, que tienen su origen en la naturaleza. E incluso si uno creyera que también esos males podrían ser superados en el futuro mediante el progreso ulterior de la técnica, solo se traería alivio a las generaciones futuras y se introduciría de ese modo una desigualdad en el tiempo histórico que no está legitimada por nada. Por ende, las evidencias de la lógica,

la ciencia y la filosofía racional fueron percibidas por muchos en Rusia como coacción, como legitimación santurrona de una prisión administrada por las leyes de la naturaleza y en la que todo ser humano está condenado a una muerte sin sentido. Todo proyecto sociopolítico utópico se convirtió de ese modo en una promesa vacía. No es casualidad que el adversario predilecto de Shestov haya sido Husserl, quien como ningún otro filósofo hizo de la fuerza coactiva de la evidencia su tema y la exaltó.

Vladimir Soloviov, Nikolái Fiódorov, Nikolái Berdiáyev y muchos otros autores veteranos y más jóvenes del renacimiento religioso ruso abrazaron el cristianismo ortodoxo ruso para recibir de este una garantía o al menos una esperanza de un reino de la felicidad universal en el que la naturaleza misma podría reconciliarse con el hombre y con la sociedad, y del que también podrían tomar parte las generaciones anteriores mediante la resurrección de los muertos. En un cierto sentido, la ideología de este renacimiento religioso representaba más una radicalización del ideal socialista que un alejamiento de este: la naturaleza debería someterse al hombre y las leyes naturales transformarse en leyes del arte –como exigiera Soloviov–. Rusia estaría llamada a jugar un rol sumamente especial y mesiánico en todo ello. Porque a juicio de estos pensadores solo Rusia estaba en condiciones de concebir y realizar un proyecto tan audaz de trasformación total no solo de la sociedad sino del universo entero, pues la filosofía occidental había perdido ya sus fuerzas originarias mediante su aceptación de las condiciones existentes.

Esos sueños extáticos de salvación universal, como puede comprenderse de inmediato, no despertaron sencillamente ningún interés en Shestov. En privado y en su correspondencia, ironizó acerca de ellos. En público, se abstuvo de tomar una posición sobre ellos, lo cual le permitió publicar junto a sus sostenedores. Shestov se mantuvo pese a todo fiel a sí mismo: a él le interesaba exclusivamente el destino del individuo. La causa de la humanidad, de la naturaleza o de la historia en su conjunto lo dejaba completamente indiferente. Su protesta contra las evidencias de la razón o contra las leyes de la naturaleza fue articulada desde una perspectiva puramente personal. Y podía representarse perfectamente a un hombre que no tuviera motivos para lamentarse sobre las leyes de la naturaleza o la dominación de la ciencia. Por eso no veía ninguna razón por la que un hombre tal tuviera que ser salvado de aquellas. El presupuesto implícito de la antifilosofía shestoviana consiste en que la mayoría de los hombres no necesitan en general de la filosofía, porque creen –no importa si de manera correcta o incorrecta– que así y todo se encuentran sanos, felices y satisfechos. Solo unos menos, a los que les

va especialmente mal, necesitan la filosofía. Lo cual significa que solo el destino de estos pocos resulta relevante en la elucidación de la problemática filosófica.

El lector de los escritos de Shestov nota relativamente rápido, sin embargo, que si bien su autor alude constantemente a su vivencia originaria, nunca la describe realmente. Shestov insiste todo el tiempo en que uno debe hablar exclusivamente sobre sí mismo, y no habla más que sobre los otros. Esta observación ha llevado a algunos comentadores a la tentación de intentar descubrir también en Shestov una vivencia originaria semejante. Al menos hasta ahora, esta tarea se ha mostrado insoluble.

Sabemos que cuando tenía doce años Shestov fue secuestrado por un grupo revolucionario anarquista que quería extorsionar a su padre para obtener dinero de él. El padre se negó a pagar, y después de algunos días el hijo fue dejado en libertad. Shestov no escribió nunca sobre este episodio, pero no hay fundamentos biográficos convincentes para asignarle el lugar de esa buscada vivencia originaria. Durante el tiempo que vivieron en Kiev, Shestov y su familia experimentaron algunos pogromos antijudíos, pero tampoco estos pueden ser considerados como el acontecimiento disparador.

De las memorias de algunos amigos de Shestov, surge que en el año 1895 Shestov tuvo efectivamente una vivencia semejante, de una absoluta desesperación, pero jamás se menciona su razón. Un amigo escribe que a Shestov le sucedió algo particularmente aterrador. Otra memorialista menciona una "responsabilidad complicada y fuera de lo común, que pesaba sobre su conciencia". El propio Shestov se expresa solo una vez al respecto, en una entrada de 1920 de su diario, en la que escribe:

Este año hace ya veinticinco años que "el tiempo se salió de quicio"… Dejo esto por escrito para no olvidarlo: los acontecimientos más importantes de la vida, de los que no sabe nadie excepto tú, se olvidan con facilidad.[17]

Esta anotación resulta interesante en más de un aspecto. Muestra que Shestov se concentra en no olvidar un acontecimiento bien determinado, en detenerse en él y no apartarse de este. El peligro del olvido radica sin embargo en que los otros no saben de este

acontecimiento. En sus escritos, Shestov crea por ese motivo una pequeña sociedad de autores que tienen todos su propio secreto, cada uno de los cuales sirve al mismo tiempo como metáfora y recordatorio del secreto shestoviano. Allí ya no importa realmente si las citas de esos autores a las que Shestov vuelve constantemente sirven para ese trabajo interior de la memoria, o si ese acontecimiento originario terrible y la memoria permanente acerca de este no son más que un pretexto y una ayuda mnemotécnica para la concentración en un único tema por razones puramente filosóficas, un tema al que Shestov retorna de manera casi compulsiva: la herida producida en el lenguaje por el discurso filosófico.

Los textos de Shestov resultan chocantes sobre todo por su extrema monotonía. Constantemente se emplean los mismos argumentos para demostrar las mismas cosas. Constantemente se mencionan las mismas citas en el mismo contexto. Constantemente se repite el mismo interrogante –el único–, y se prueba su relevancia siempre con los mismos ejemplos. No solo a los otros deniega Shestov cualquier desarrollo, cualquier creatividad, cualquier transformación intelectual, artística o cultural en general de la vivencia originaria. Tampoco sus propios textos se desarrollan mucho. No hay ninguna lógica del desarrollo en Shestov, ninguna evolución creadora, ningún trascender, ningún análisis de gran alcance, ninguna interpretación nueva o que se vaya profundizando; en suma: ningún producir cultural en el sentido habitual del término. Solo una constante re-producción, re-combinación y re-formulación de los mismos elementos.

La poética de los textos shestovianos tiene muy poco que ver, efectivamente, con la poética “creadora” del existencialismo. Recuerda más bien a la poética de una época posterior: a las novelas de Robe-Grillet, al arte y la música minimalistas, y a ese gusto por la repetición que se haría notorio entre los años sesenta y setenta. Independientemente de la manera en que lo justifique o haga convincente, Shestov se ocupa ante todo de la posibilidad de una escritura filosófica minimalista, repetitiva, re-productiva, es decir no productiva.

La necesidad de una escritura semejante emerge para Shestov de una comprensión profunda de la situación de la filosofía de nuestro tiempo. Sabe que las ciencias –las ciencias positivas y las ciencias humanas– han ocupado todo el terreno del pensamiento moderno. Sabe también que la historia de la filosofía ha reemplazado a la filosofía. Y no cree en el éxito de los esfuerzos heroicos de filósofos como Husserl, que tratan de reconquistar ese terreno con nuevos métodos filosóficos: ve que la razón científica en última instancia

simplemente ignora esos intentos. El discurso filosófico rico, productivo, expansivo ha dejado de ser creíble en este siglo. Toda vez que Shestov comenta un discurso semejante en algún otro filósofo, se limita a preguntar: “¿De dónde sabe todo esto?”.

Por eso Shestov busca un discurso que pueda permanecer puramente filosófico, que no toque los ámbitos de las ciencias, la política, el arte o incluso de la religión en el sentido estricto del término. Filosofía no ya como una superciencia o como una cosmovisión total que somete metodológicamente a los otros “ámbitos parciales” del conocimiento, sino como un “discurso pobre” que se sitúa exclusivamente en una zona que no es ni puede ser reclamada ni por la ciencia, ni por la política, ni por la religión, ni tampoco por la historia de la filosofía. Esta zona, para Shestov, es la estrecha franja limítrofe entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje de la razón. El discurso científico, racional constantemente está hiriendo el lenguaje cotidiano: no solo desmiente sus deseos y esperanzas, sino que los hace inarticulables e informulables por principio. Y al mismo tiempo, el lenguaje cotidiano está constantemente relativizando los principios de la razón, que le suenan como meras concesiones de la propia desesperanza. De allí la cuidadosa selección de citas, ejemplos e interrogantes que hace Shestov: estos solo pueden ser incorporados al discurso shestoviano si cruzan los límites entre los lenguajes científicos y cotidianos, es decir, si son hirientes o relativizantes y por consiguiente curadores. Recién después de una minuciosa examinación, Shestov empieza a trabajar con los elementos discursivos que ha seleccionado, a combinarlos, ubicarlos y considerarlos de diferentes maneras. Es así como Shestov determina el curso de la frontera por él observada.

La estrategia shestoviana de un discurso “pobre”, reducido, delimitado entronca con muchas estrategias artísticas y literarias de este siglo. Basta con recordar el Tolstoi tardío, la pintura posterior a Cézanne o la poesía posterior a Mallarmé. Con la notable excepción de Wittgenstein, la filosofía no fue en su mayor parte lo suficientemente lejos como para pensar y desarrollar esta estrategia de manera sistemática: la vieja pretensión de universalidad y riqueza está demasiado arraigada. La institucionalización académica ofrece a los filósofos corrientes una protección psicológica adicional de la competencia con otros discursos rivales, contra los cuales la filosofía llevaría las de perder si se expusiera a esta. Por eso el filosofar de Shestov, ante todo, sigue siendo atrapante e instructivo para esos pocos que ya tienen detrás de sí la dolorosa vivencia originaria del carácter limitado de todas sus posibilidades discursivas.

[15] Testimonio de Benjamin Fondane recogido en Natalia Baranova-Sestova, Žizn’ L’va Šestova. Po perepiske i vospominanijam sovremennikov, París, La Presse Libre, 1983, t. 2, p. 132.

[16] Lev Shestov, Kirkegard u ekzistentsialnaja filosofia, Moscú, 1992, pp. 37-38.

[17] Natalia Baranova-Sestova, Žizn’ L’va Šestova, ob. cit., p. 22.

3. MARTIN HEIDEGGER

Uno de los pocos textos de este siglo en los que se habla del arte en el tono más elevado es "El origen de la obra de arte", de Martin Heidegger. Y en un cierto sentido, que habrá que explicar más adelante, todos los tonos elevados que pudieron escucharse en el discurso de la exégesis del arte desde el comienzo de la vanguardia están emparentados con el tono de este escrito heideggeriano. El arte moderno intentó sustraerse de manera consciente a los criterios tradicionales del juicio, la clasificación y la evaluación, introduciendo formas nuevas para las cuales no existían modelos con los que pudieran ser medidas. El arte moderno se estableció de ese modo no solo más allá del bien y del mal, sino también más allá de lo bello y lo feo, de lo magistral y lo amateur, del gusto y la falta de gusto, de lo logrado y lo fallido, etc. El arte moderno transgrede y socava incluso la distinción tradicional entre arte y no arte. De esa manera se sustrae a la jurisdicción de las leyes estéticas que habían permitido anteriormente juzgar sobre la obra individual. Pero, por regla general, el deseo de escapar al juicio del otro invita a la sospecha de una intención criminal. Allí donde no puede pronunciarse ningún juicio ni tampoco ninguna sentencia, es decir, donde no impera la ley, acechan el peligro, el crimen y la violencia. La pregunta es solo de qué naturaleza son ese peligro y esa violencia.

Una crítica antivanguardista y antimodernista creyó reconocer desde el comienzo ese peligro en las estrategias de autoimposición y dominación del mercado de las que se había apropiado el artista moderno. Y la violencia que hacía peligroso ese peligro fue diagnosticada como poder de la moda y como manipulación de la opinión pública posibilitada por los medios modernos –la referencia allí era más que nada a la prensa–. El arte moderno fue caracterizado como la obra de un puñado de charlatanes que buscaba causar sensación y que predicaba lo nuevo para no tener que someterse a la comparación con lo viejo. Esta valoración original de la vanguardia artística, dicho sea de paso, no ha sido históricamente sobrepasada: no obstante lo establecido del arte moderno en la superficie, ella vuelve a surgir una y otra vez en diferentes variantes.

En general, sin embargo, la teoría más inclinada hacia el arte moderno interpretó esa evasión del juicio crítico de una manera completamente diferente: no como una estrategia consciente, comercial, sino como efecto de una compulsión interior irresistible que lleva al artista –

incluso en contra de su voluntad consciente– a hacer lo diferente, lo nuevo, lo criminal, lo peligroso. El fundamento de esta compulsión se lo buscó en muchos lados: en el trauma personal, en el inconsciente, o en la presión de las relaciones sociales. De la mano de todo este tipo de interpretaciones legitimadoras del arte moderno, surgió, inevitablemente, el tono elevado en la crítica de arte. Pues la fuerza capaz de subyugar al artista de manera tal que se vea trasportado más allá de cualquier criterio del juicio consciente y arrojado al éxtasis de la novedad absoluta tiene necesariamente que ser descripta como una fuerza avasallante, casi divina, poderosísima. De este modo, el artista dejó de ser un embaucador criminal activo y fue refuncionalizado como víctima sacrificial pasiva que hacía visible lo indisponible.

Aunque este tipo de interpretaciones se sirven del tono elevado, la mayoría de las veces no lo hacen de la manera más convincente: no son capaces de aclarar por qué el ser avasallado por una fuerza interior presuntamente irresistible habría de producir lo nuevo bajo cualquier circunstancia. Uno se ve entonces remitido nuevamente a la explicación original, más modesta y escéptica: las exigencias del mercado, la presión social y medial externa –y no meramente interna– por la innovación, una estrategia comercial inteligente. Ya Adorno fue capaz de mostrar en su Teoría estética que el reconocimiento de esos orígenes “bajos” de la obra de arte moderna no implica necesariamente su condena estético-moral: es precisamente la relativa complicidad del arte moderno con las leyes del mercado la que le permite, según Adorno, adoptar una posición crítica frente a las condiciones del mercado. El arte moderno ha experimentado él mismo la dureza del mercado, y por eso es capaz de adquirir y demostrar su propia dureza mediante la ostensiva irreconciliabilidad de sus innovaciones. El tono elevado experimenta de ese modo en Adorno un cierto enfriamiento. Pero no se pierde por completo: la omnipotencia del mercado es descripta por Adorno en tonos tan drásticos que el mercado mismo se convierte allí en una fuerza casi divina, que avasalla al artista y lo hace su víctima, mostrándose de esa manera ante el mundo.

Lo que resulta especialmente interesante en el escrito heideggeriano “El origen de la obra de arte” es que el tono elevado de la exégesis moderna del arte alcanza en él su elevación máxima, y al mismo tiempo esa exégesis de arte se diferencia mucho menos de una teoría mercantil del arte de lo que uno creería en primer lugar. A primera vista, la argumentación heideggeriana sigue una estrategia familiar, propia de la apologética moderna del arte: la obra de arte “esencial” surge, según Heidegger, a partir de la compulsión interior, de la necesidad interna, y no de un cálculo externo. Pero la fuerza que le

dicta allí su obra al artista es una fuerza tal que hace que la compulsión a la innovación resulte inmediatamente convincente para el lector: el tiempo. Del tiempo esperamos de hecho que permanentemente traiga consigo transformaciones e innovaciones. Así que de inmediato estamos dispuestos a admitir que el artista, si desea seguir al tiempo, tiene necesariamente que producir algo que no se haya visto antes.

El historicismo de cuño hegeliano nos tiene ya entrenados a pensar de este modo: todo tiempo tiene sus propias costumbres y leyes del gusto, y de esa manera es como se forman épocas culturales determinadas. Estas épocas culturales se van relevando en el transcurso de la historia, y conforme a ello se suceden también los estilos artísticos. Cada época tiene sus propios criterios de evaluación. Una época nueva inevitablemente exige un arte nuevo. La tradición, en cambio, pertenece siempre a un tiempo diferente y pasado, razón por la cual no le es lícito determinar el gusto de la actualidad. Esta argumentación historicista resulta convincente y ayudó mucho, en todo caso, a que se impusiera el arte moderno. En Heidegger, sin embargo, esta argumentación no es meramente repetida, sino que es transformada de una manera esencial. Porque Heidegger reconoció su debilidad fundamental: el presente no puede ser una época histórica como las épocas del pasado, porque el presente no tiene una duración epocal propia, sino que representa un tránsito fugaz entre el pasado y el futuro.

Heidegger se atiene, no obstante, a un historicismo tradicional cuando escribe que el templo griego o la fuente romana representan de manera ejemplar la existencia histórica de esos pueblos. Hace hincapié en que la obra de arte solo tiene su vida en la época en la que surge: más tarde, en el museo, es administrada como un mero documento muerto, archivístico, posthistórico, desprovisto ya de toda relación original con la verdad. Así describe Heidegger el templo griego:

la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; solo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.[18]

El tono elevado que resuena aquí claramente se atenúa cuando se trata del arte museístico:

las propias obras se encuentran en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están allí como las obras que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística? En estos lugares se ponen las obras a disposición del disfrute artístico público y privado. Determinadas instituciones oficiales se encargan de su cuidado y mantenimiento. Los conocedores y críticos de arte se ocupan de ellas y las estudian. El comercio del arte provee el mercado. La investigación llevada a cabo por la historia del arte convierte las obras en objeto de una ciencia. En medio de todo este trajín, ¿pueden salir las propias obras a nuestro encuentro?[19]

La respuesta a esta pregunta es fácil de adivinar: no, pues

el mundo de dichas obras se ha derrumbado. El derrumbamiento de un mundo o el traslado a otro es algo irremediable, que ya no se puede cambiar. Las obras ya no son lo que fueron. No cabe duda que siguen siendo ellas las que contemplamos, pero es que ellas mismas son esas que han sido. […] A partir de ese momento ya sólo pueden ser tales objetos.[20]

El arte museístico no es, pues, ni puede convertirse en un arte esencial para nuestro presente, porque siempre pertenece ya al pasado y se ha hundido interiormente con él –aun cuando su forma exterior, muerta, siga siendo digna de ser conservada por razones científicas y comerciales–.

A pesar de esta postura historicista, romántica, anticlasicista, para Heidegger no se trata meramente, como dijimos, de repetir una vez más el lugar común de que el arte pertenece a su tiempo y debe transformarse con él. De hecho, la experiencia que hizo el arte moderno desde la irrupción de la vanguardia muestra que se trata allí de un arte que precisamente no se corresponde con los criterios de su tiempo, que precisamente no cuadra con su propio tiempo. El arte moderno se hace contra el gusto contemporáneo vigente, y no solo contra el gusto del pasado. El arte moderno, por lo tanto, no se

transforma con el tiempo, sino contra el tiempo, o al menos de acuerdo con otra lógica temporal que las representaciones dominantes del arte y la existencia histórica del pueblo. El arte moderno puede llamarse moderno, pero es ajeno a su propia época. Por eso surge la sospecha en el espectador de que, al igual que el arte musealizado del pasado, no es más que un asunto del mercado y de la historia del arte, que no acusa justamente ninguna relación con el "presente viviente del pueblo". Para disipar esa sospecha es necesario un tono decididamente elevado.

Y Heidegger emplea ese tono, porque, como queda en claro relativamente rápido, desea justificar el arte moderno. Salteándose unas cuantas cosas y simplificando otro poco, pero intentando permanecer fiel a la intención fundamental del texto, podría decirse que Heidegger no adscribe la obra de arte moderna ni al pasado ni al presente, sino al futuro. La teoría del arte de Heidegger en este sentido es radicalmente futurista. El artista esencial es para él aquel que está abierto a lo que viene, al advenimiento de lo futuro, y que es capaz de vislumbrar el futuro que va a relevar al presente. Lo cual muestra que Heidegger espera del futuro –y en eso coincide con la mayoría de sus contemporáneos (el texto proviene de los años 1935/1936)– más cambio que permanencia, más ruptura que continuidad, más acontecimiento que inercia.

Heidegger define el arte como "poner a la obra de la verdad", como una forma original y genuina del autodesencubrimiento del Ser, que solo puede ser comparada con la fundación de un Estado, el sacrificio esencial o el preguntar del pensador;[21] pero no con la ciencia, pues esta se ocupa siempre de lo que ya es. Y el arte, como la fundación de un Estado o el sacrificio que instaura una religión, se ocupa de lo que viene, de lo que por ahora solo se anuncia pero tal vez se imponga en el futuro. El artista esencial es capaz de adivinar lo futuro y de allanarle el camino con su obra: "Precisamente en el gran arte, que es el único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación".[22] El verdadero artista es pasivo. Pero se trata aquí de una especie particular de pasividad, que le abre las puertas al más grande poderío del Ser; o, dicho de otra manera, a una tendencia histórica universal ya dominante entre bastidores pero que aún permanece oculta para la mayoría de los hombres. Por eso el arte es "fundación de la verdad".[23] El mundo griego es aquí nuevamente el modelo: "Lo que a partir de entonces pasó a llamarse Ser fue puesto en obra de manera normativa".[24]

El autodesencubrimiento del Ser o la autorrevelación de la verdad en el arte torna al arte profético. Ello no implica que el arte sea ciego, o que esté simplemente fuera de sí. El artista es avasallado por la fuerza del Ser, pero él se deja avasallar. La pasividad del arte esencial tiene un costado estratégico y por eso es también activo. El arte nos muestra el futuro, pero al mismo tiempo funda ese futuro. En este sentido, el arte es inicial, porque está al inicio de la historia que aún ha de ser vivenciada. El arte moderno, entonces, pertenece tan poco al presente como el arte clásico pertenece a las épocas futuras. Heidegger amplía el historicismo clásico hacia el futuro y justifica el arte moderno por medio de este concepto de un historicismo ampliado.

La determinación del arte como revelación y fundación de la verdad del Ser futuro dispensa al arte el que sin duda constituye el elogio más elevado del que es capaz el filósofo, cuyo oficio le exige estar principalmente al cuidado de la verdad. Esa fórmula marca el tono más elevado posible en el que resulta posible hablar sobre el arte. Por supuesto que, como dijimos, solo se puede hablar en ese tono sobre el arte "esencial". Es solo el arte esencial el que no puede ser criticado, juzgado y analizado científicamente, porque muestra la verdad futura en su forma inicial, original, lo cual lo coloca por encima de lo presente:

No se podrá determinar nada sobre el carácter de cosa de la obra mientras no se haya mostrado claramente la pura subsistencia de la misma. Pero ¿acaso la obra puede ser accesible en sí misma? Para que pudiera serlo, sería necesario aislarla de toda relación con aquello diferente a ella misma a fin de dejarla reposar a ella sola en sí misma.[25]

Recién cuando una obra de arte es liberada de toda relación con su presente, sustrayéndosela de ese modo a cualquier posibilidad de que sea juzgada críticamente, es capaz de mostrarse como imagen profética del Ser futuro. Es la obra de arte misma la que entonces juzga sobre el presente, mostrándole su futuro y poniendo al mismo tiempo en obra dicho futuro. Las posiciones de la obra de arte y su espectador se invierten: no es el espectador el que juzga ahora la obra, sino la obra la que juzga al espectador, mostrándole un futuro en el que tal vez ni siquiera exista ya ese espectador.

Ya en Ser y tiempo, la verdad de la existencia o ser ahí individual se

abría a partir del proyecto existencial, es decir, a partir del futuro anticipado. Más tarde, ese proyecto en primera instancia individual fue pensado como correspondencia a un llamado del Ser, como disposición a aceptar un envío del Ser, como engagement pour l'être –como escribe Heidegger en su "Carta sobre el 'Humanismo'"–. En todas las etapas del pensamiento heideggeriano, el futuro es inequívocamente privilegiado. La filosofía esencial, como el arte esencial, son los que, para formularlo en el lenguaje actual del management, están orientados al futuro, y como tales tienen que permanecer no criticables, no analizables e incontrovertibles. Ninguna crítica presente puede decidir sobre el destino de ese tipo de pensamiento o creación orientada al futuro. Porque nadie puede saber realmente lo que el futuro nos depara. En toda inversión en el futuro hay un factor de riesgo que resulta ineliminable. Solo el futuro decide si una inversión artística o del pensamiento paga dividendos o no. Pero, sea como sea, el que corre el riesgo es fundamentalmente superior a cualquier científico calculador, porque hasta su fracaso dice más sobre el Ser de lo ente que todos los análisis científicos. En este sentido, al menos, la exégesis del arte de Heidegger es una filosofía del management, del mercado; como también es una filosofía de la lucha y de la guerra. Se trata de nuestras chances de tener éxito en un futuro que para nosotros permanece irremediablemente oculto, pero también de nuestra resolución de ir al encuentro del futuro a pesar de todo, de fundarlo y de posibilitar su irrupción en el plano histórico universal. Para la resolución de esa tarea todas las relaciones e intuiciones presentes resultan de dudoso valor.

Pero, si nuestra capacidad de experimentar la obra de arte "reposando ella sola en sí misma" depende de la decisión de liberarla "de toda relación con aquello diferente a ella misma", tiene que poder fundamentarse esta decisión, si esta ha de ser selectiva. De lo contrario, podría pensarse que uno procedería de esa manera con cualquier obra de arte. La distinción –que Heidegger quiere conservar a toda costa– entre un arte "esencial" y uno no esencial, o entre un "gran" arte y uno no grande, caducaría en ese caso. Porque mediante la sola operación de liberación de la obra de arte de todas sus relaciones con lo diferente –es decir, con el museo, el mercado del arte, etc.– podríamos hacer de una obra de arte cualquiera una obra esencial. En lo que respecta al arte musealizado del pasado, Heidegger sigue tácitamente la tradición establecida en su selección de obras: parte, como si fuese un hecho evidente, de que el museo, el mercado del arte y la historia del arte se ocupan exclusivamente de obras de arte que en algún momento de la historia ya se impusieron como instancias fundadoras del destino histórico de un pueblo histórico. La

obra de arte tiene primero que afirmarse en la realidad histórica viviente. Después se vuelve en algún momento obsoleta y termina en el museo. Esta sería para Heidegger la única secuencia concebible.

Pero ¿cómo se reconoce una nueva obra de arte esencial que tan solo promete su éxito histórico futuro? ¿Cómo se distingue un arte inesencial de uno esencial que rebasa el horizonte de lo existente junto a todos sus criterios?

La respuesta a esta pregunta –que como tantas otras cosas en el escrito heideggeriano es más sugerida que explicitada– apunta a que en la obra de arte esencial no se lleva a cabo empero un rebasamiento completo del presente. Un criterio central permanece todavía intacto: el criterio de la innovación formal. La obra de arte esencial se muestra como tal a fuerza de ser innovadora. Heidegger escribe:

El poner a la obra de la verdad [abre de un golpe lo fuera de lo común] y, al mismo tiempo, [revoca de un golpe lo común] y todo lo que pasa por tal. La verdad que se abre en la obra no puede demostrarse ni derivarse a partir de lo que se admitía hasta ahora. La obra rebate la exclusividad de la realidad efectiva de lo admitido hasta ahora. Lo que el arte funda no puede nunca, precisamente por eso, verse contrarrestado por lo ya dado y disponible. La fundación es algo que viene dado por añadidura, un don.[26]

Y en otro lugar: “Cuanto más esencialmente [llega este golpe hacia lo abierto], tanto más extraña y aislada se vuelve la obra”.[27]

Esto que se presenta en estos pasajes como una mera descripción es claramente una posición normativa: la obra de arte esencial es aquella que no puede comprenderse a partir de lo habido hasta ahora, aquella que rompe con las costumbres de la percepción. De allí se sigue, aunque no es explicitado, que solo el arte que no puede comprenderse a partir de lo habido hasta ahora es arte esencial. Queda así consignado el criterio formal que permite determinar cuál es el arte esencial: el arte esencial es un arte innovador, porque si un arte determinado no puede ser comprendido a partir de lo habido hasta ahora, tiene entonces que ser comprendido a partir de lo futuro. Aun si Heidegger no tenía en persona un gusto artístico especialmente “avanzado” –claramente se había quedado en el expresionismo más moderado–, su teoría del arte privilegia inequívocamente un arte

radical, vanguardista, innovador, alentando al artista a presentar aquello que es decididamente "fuera de lo común". La teoría del arte heideggeriana se revela de ese modo como apologética de la modernidad artística.

La premisa general del pensamiento heideggeriano sobre el arte resulta en ese sentido inmediatamente convincente: todo lo que tiene lugar en el arte tiene lugar en el tiempo. Si una obra de arte no está relacionada ni con el pasado ni con el presente, tiene que haber venido del futuro. Lo que se muestra hoy como nuevo es la promesa de una futura norma histórica: la obra de arte innovadora es una vista hacia un éxito histórico más tardío, de este mundo. Ello suena plausible. Pero ¿cómo es posible que eso que recién va a tener lugar en el futuro se ponga en obra ya ahora, en el presente, y pueda ser visto como arte?

La respuesta a esta pregunta se halla en el discurso sobre el "claro" (Lichtung). O más bien: la posibilidad de anticipar el futuro es designada y postulada como claro del Ser:

En medio de lo ente en su totalidad se presenta un lugar abierto. Hay un claro. Pensado desde lo ente, tiene más ser que lo ente. Así pues, este centro abierto no está rodeado de ente, sino que el propio centro, el claro, rodea a todo lo ente como esa nada que apenas conocemos.[28]

Si lo ente en su totalidad es todo lo que ya es, es decir, lo presente, lo que puede investigarse con los medios de la ciencia, el claro ofrece la vista hacia lo venidero, lo futuro, lo incierto, que sin embargo es más poderoso y tiene más ser que lo meramente dado, porque es capaz de revocar de un golpe lo presente. En este punto, el tono elevado de Heidegger alcanza su expresión más pronunciada.

El tono elevado, dicho sea de paso, marca siempre una amenaza. Y toda amenaza tiene esta forma general: "pronto verás lo que te toca en suerte"; "ya experimentarás algo que no experimentaste"; "voy a mostrarte algo tan fuera de lo común que vas a perder la visión", y así. El tono elevado es siempre apocalíptico: promete la luz en medio del claro, que nos muestra todo lo fuera de lo común y empalidece lo común. Toda profecía invoca un peligro para los incrédulos que pretenden medir y juzgar lo futuro con los criterios del ayer y del hoy. En el claro del Ser se vislumbra lo que habrá de regir en el futuro, lo

que se impondrá y tendrá éxito. Para emplear nuevamente el lenguaje del management, el claro del Ser es un nicho de mercado en el que el empresario orientado al futuro debe introducirse de un salto.

La filosofía de Heidegger es la filosofía del éxito histórico, y es probable que sea ese precisamente el motivo por el cual ella misma resultó históricamente tan exitosa. Es al mismo tiempo la filosofía de la lucha. Pero a diferencia de Nietzsche, que también era un filósofo de la lucha pero no creía en un futuro de otro tipo, Heidegger les promete a sus lectores la posibilidad de una victoria en el futuro; o, al menos, la posibilidad de una transformación, de un acontecimiento, de un advenimiento de lo completamente otro. La desesperanza nietzscheana del eterno retorno de lo igual no es ponderada como posibilidad. Por eso, la innovación formal o lo fuera de lo común de la obra de arte es para Heidegger el símbolo de su aptitud para la vista hacia lo futuro.

Toda filosofía de la victoria, sin embargo, tiene que ser al mismo tiempo una filosofía de la derrota. En el claro puede esperarnos la derrota tanto como la victoria:

Pero al mismo tiempo, dentro de lo descubierto por el claro también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo. [...] Aquí el encubrir no es un simple negar: lo ente aparece, pero se muestra como algo diferente de lo que es. [...] El hecho de que lo ente pueda engañarnos como apariencia es la condición para que nosotros podamos equivocarnos y no a la inversa.[29]

Uno nota que Heidegger ya tiene detrás de sí las experiencias de su rectorado. Pero solo gana el que arriesga y se atreve a abrirse paso hacia la "lucha del claro y el encubrimiento". En el caso de la obra de arte, es su materialidad, su carácter de cosa, la que la ata a la "tierra" y a lo ente que encubre detrás de sí a lo ente futuro. Como una obra de arte es siempre solo una cosa, no puede ser enteramente innovadora. La tierra la retiene. Heidegger le advierte por cierto al lector que la tierra no equivale a lo que encubre, ni la verdad a lo abierto: sus largas elucidaciones al comienzo del escrito parecen destinadas a mostrar justamente que el carácter de cosa de la obra ata el mundo que ella abre a lo dado.

Heidegger quiere mostrar con la máxima resolución que no hay nada

en una obra de arte que no sea material, que no tenga carácter de cosa. Toda obra de arte, por más elevadas que sean sus aspiraciones, es una mera cosa –afirma Heidegger–, que es como la conoce y la trata la empleada de limpieza del museo. Solo la capacidad de abrir un mundo diferencia a esta cosa de todas las otras. Pero esta capacidad no cambia en nada el hecho de que la obra de arte sea enteramente una cosa. Para mostrar cómo la cosa puede como obra de arte hacer visible el mundo, Heidegger recurre al conocido ejemplo del cuadro de Van Gogh que muestra un par de zapatos. El ejemplo se volvió famoso y ha sido discutido en detalle –y no sin controversia– en numerosos escritos de los más diversos autores.[30] Lo que nos interesa aquí, sin embargo, es otro aspecto del texto heideggeriano: la cuestión central de si el origen de la obra de arte está efectivamente –como sostiene Heidegger– en la "lucha del claro y el encubrimiento", la cual solo a primera vista recuerda a la dualidad nietzscheana de lo dionisíaco y lo apolíneo. O mejor dicho, ya que esa lucha determina, según Heidegger, nuestra relación con el futuro y con el Ser futuro: la cuestión de si el origen de la obra de arte esencial está efectivamente en el futuro.

En primer lugar, puede sostenerse que el carácter formalmente innovador de una obra de arte no implica necesariamente que ella venga a nosotros desde el futuro. Heidegger, en efecto, se aferra a la representación tradicional según la cual la obra de arte tiene que surgir de un ver que la precede: si la obra de arte no ofrece una imagen de la realidad tal como nos es inmediatamente familiar, tiene entonces que ofrecer al menos una imagen de sus posibilidades futuras, como lo fuera de lo común que ya está siempre oculto en lo familiar. Lo que le posibilita al artista este ver futuro es el claro del Ser: es él el que le envía una nueva visión –aunque bien puede ser engañosa–, permitiéndole de ese modo ir más allá de lo común y lo acostumbrado hasta ahora. Ese ver originario, sin embargo, no es realmente una condición necesaria para el surgimiento de una obra de arte. Una innovación artística puede surgir a partir de un juego puramente técnico, material, con carácter de cosa y manipulativo de repeticiones y desviaciones formales. Para producir una innovación alcanza con una vista de conjunto sobre el arte ya sido, y la resolución de generar algo formalmente nuevo en comparación con ese arte ya sido. Que se requiera del claro del Ser para atribuirle a esa nueva forma un origen en el futuro y una dimensión profética es algo que no se torna comprensible hasta no haber visto esa forma. Es posible sostener entonces que el propio claro recién puede ser pensado a la luz de esta nueva forma, y no a la inversa. Recién cuando uno tiene delante de sí una nueva forma de arte tiene necesidad del claro del Ser

como explicación para el origen de esa forma. El claro del Ser tiene pues su origen en la obra de arte moderna, y no a la inversa.

Pero si no está en el futuro, ¿dónde está entonces el origen de la obra de arte moderna? Responder a esta pregunta se hace más difícil a causa del prejuicio de que toda obra de arte surge en un determinado tiempo histórico, cuyo ser histórico manifiesta –prejuicio que, como dijimos, Heidegger comparte plenamente–. Conforme a este prejuicio, el museo colecciona exclusivamente (y el mercado del arte comercia exclusivamente, la historia del arte discute exclusivamente, y así sucesivamente) el arte que ya se ha impuesto, que se ha afirmado y establecido en la realidad histórica. Parecería entonces que una obra de arte innovadora debe afirmarse primero en la realidad futura para que más tarde le sea lícito ocupar su lugar junto a las obras de arte del pasado como testimonio de su propia época. Afianzarse primero en la realidad, y terminar después en el museo. Pero es precisamente esa secuencia la que el arte moderno puso en tela de juicio.

En efecto, la obra de arte moderna recorre un camino inverso: tiene que afirmarse primero en el museo para poder después ingresar en la realidad –de la misma manera como todos los otros productos de nuestro tiempo tienen que pasar por un examen técnico antes de poder ser habilitados para su consumo–. El principio moderno de la autonomía artística se funda precisamente en esta inversión de las relaciones entre las instituciones culturales y la realidad histórica. El museo representa en la modernidad un enorme reservorio de signos que pueden ser usados por los hombres del presente para autoidentificarse. De allí que resulte inexacto afirmar, como lo hace Heidegger, que las obras de arte del pasado perdieron de manera definitiva su relevancia para la vida y prolonguen su existencia museística exclusivamente como documentos de la memoria histórica. Pues sabemos que todas las formas artísticas del pasado pueden ser usadas nuevamente para marcar una determinada posición en el presente. Con la misma facilidad puede usarse también una nueva forma de arte, inusual para darle a alguien o a algo un look futurista.

La producción de nuevas formas de arte, que en las condiciones de la modernidad ingresan de inmediato a los museos en la medida en que parezcan nuevas e interesantes en comparación con las formas de arte que se preservan allí, sirve para expandir el repertorio de signos que la sociedad tiene a su disposición para una autoidentificación diferenciada. Eso no implica, sin embargo, que esas nuevas formas de arte vayan a determinar el ser histórico del futuro, ni tampoco que estas vayan a ser siquiera empleadas en el futuro en el contexto de la realidad histórica. Puede que sea así, puede que no. Por esta razón no

es posible distinguir la obra de arte "esencial" de la inesencial de acuerdo con su origen. Es más, por la misma razón tampoco la obra de arte individual puede ser "esencial" en el sentido heideggeriano de señalar el futuro. Porque en las condiciones de la modernidad el futuro ya no nos sale al encuentro como una manera de ser histórica nueva y totalizante, sino más bien como la chance de emplear todas las maneras de ser que nos son puestas a disposición, ya sean estas esenciales o inesenciales. La justificación de la obra de arte moderna como dirigida hacia el futuro y profética, que inevitablemente provoca un tono elevado en el tipo correspondiente de escritura crítica, implica sin duda una sobrevaloración de la obra de arte. Pero conlleva igualmente su posible infravaloración, en el caso de que el futuro resulte diferente de lo presuntamente prometido por la obra de arte.

El éxito de una nueva forma de arte en el contexto museístico, interno, de las instituciones artísticas, no comporta una promesa de su efectiva utilización histórica. Pero la ausencia de esa promesa no es de ningún modo un signo de fracaso, de derrota o de engaño. El discurso de la crítica de arte dispone de los medios para elaborar una justificación completamente razonable de que una determinada obra de arte es –en comparación con otras obras de arte– nueva. Si esta justificación es aceptada, la obra de arte ingresa en el repertorio de los signos socialmente aceptados, y queda así habilitada para su empleo. Tanto la justificación como la aceptación museística se mantienen vigentes incluso si durante un largo tiempo no hay una demanda efectiva y la obra en cuestión no goza de un éxito amplio. Si bien las instituciones artísticas modernas están en cierto sentido orientadas al mercado, también son relativamente independientes de este. La innovación artística, bajo estas circunstancias, no conlleva ningún riesgo que sea completamente incalculable. El artista no está completamente a merced de la lucha, del mercado, del claro del Ser, que le ocultan su destino porque sus envíos y sus donaciones resultan engañosos.

El tiempo del museo es un tiempo diferente, un tiempo heterogéneo, comparado con el tiempo histórico tal como fue pensado por el historicismo tradicional. El tiempo "histórico" es el tiempo de una sucesión de formas artísticas y culturales determinadas, que una vez que se han vuelto históricas se ofrecen para su uso –o su no uso–. El museo, en la modernidad, no está en el fin de la historia, sino en su comienzo. Y acaso constituya de ese modo el verdadero origen de la obra de arte moderna.

[18] Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart, Reclam,

1960. [N. del T.: De aquí y en adelante citamos, con algunas modificaciones que se señalan entre corchetes, la traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte: Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en Caminos del bosque, Madrid, Alianza, 1995, pp. 29-30].

[19] Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", ob. cit., p. 28.

[20] Ibíd., p. 29.

[21] Ibíd., p. 45.

[22] Ibíd., p. 28.

[23] Ibíd., p. 54.

[24] Ibíd., p. 55.

[25] Ibíd., p. 28.

[26] Ibíd., p. 54. [N. del T.: Nos apartamos aquí de la traducción de Cortés y Leyte respecto de dos cuestiones que vale la pena aclarar. En primer lugar, vertemos como "lo fuera de lo común" y "lo común" los términos das Ungeheuere y das Geheuere, pues entendemos que se ajusta más al sentido que le da Groys en su comentario al pasaje que "lo inseguro" y "lo seguro" (el adjetivo ungeheuer tiene principalmente los sentidos de "ingente", "descomunal", "tremendo"). En segundo lugar, empleamos las perífrasis "abrir de golpe" y "revocar de golpe" para verter los verbos aufstoßen y umstoßen, formados a partir del sustantivo Stoß ("golpe"), que es empleado también por Heidegger –y retomado por Groys en su comentario– como parte de la misma constelación de términos].

[27] Ibíd., p. 48.

[28] Ibíd., p. 38.

[29] Ibíd., p. 38.

[30] Sobre esta discusión, véase Jacques Derrida, La verité en peinture, París, Flammarion, 1978, pp. 293 y ss. [La verdad en pintura, Buenos Aires, Paidós, 2001].

4. JAQUES DERRIDA

En el último tiempo, el apocalipsis y todo lo apocalíptico se han vuelto temas de moda en las publicaciones intelectuales. Hoy es de buen tono quejarse del progreso científico-técnico, de la destrucción de la naturaleza, del peligro de la guerra y de la decadencia de los valores tradicionales. El optimismo de la modernidad ha sido relevado por el pesimismo posmoderno. Hasta hace realmente poco, la queja sobre el progreso técnico constituía un privilegio de los intelectuales de “derecha”. Para los intelectuales de “izquierda”, el progreso significaba la liberación del hombre del yugo de la naturaleza y de la tradición. Hoy en día las acusaciones contra el progreso se han mudado a las publicaciones de izquierda, mientras desde la derecha se subraya la necesidad del crecimiento económico. El “progresismo” se ha vuelto oficial y por eso es rechazado por los movimientos “alternativos”, que a menudo se sirven para ello de argumentaciones clásicamente “reaccionarias”: los nuevos maestros pensadores Nietzsche y Heidegger han reemplazado definitivamente a Marx y su fe en el potencial salvador de las “fuerzas productivas”.

Esta apropiación de argumentos tradicionalistas en el ámbito de la izquierda posmoderna no se efectúa, desde luego, sin modificaciones esenciales. Los “reaccionarios” del pasado defendían la tradición mientras estaba viva y cuando todavía se creía en ella. Esta tradición otrora viviente ya es cosa del pasado y se la resucita como estilización, como retro. A la manera de Léon Bloy, que se definía como “católico no creyente”, el intelectual contemporáneo simula con los últimos medios retóricos una armonía perdida que naturalmente no fue tal en su momento, sino el mismo tipo de lucha por la supervivencia que cualquier otra época de la existencia humana, incluida la actual. Se trata de una simulación y de simulacros cuyo carácter inocuo y aséptico está justamente garantizado por el actual progreso técnico. El mantenimiento del equilibro en la naturaleza se vuelve la causa de la ecología, y el mantenimiento de la paz la del pacifismo, que se basa en el espectro del “arma absoluta”, la bomba atómica.

La apocalíptica antiprogresista del presente apela a los últimos logros de la ciencia, encarnados en la ecología contemporánea, para que se reinstaure con medios técnicos el paraíso perdido. Nuevamente se oyen reflexiones sobre la vida natural paradisíaca, la conciencia ecológica o el “nuevo socio” que lleva adelante una vida en consonancia con la naturaleza. El proyecto individual de los

tradicionalistas y reaccionarios se vuelve un proyecto social, su antimodernismo es puesto sobre una base científica y muta en el programa técnico de la protección del medio ambiente. Lo pasado es idealizado como modelo de una nueva utopía técnica. La conciencia científico-técnica victoriosa de la era moderna proclama con benevolencia y nobleza su disposición a realizar los ideales de su enemigo mortal y coronar de ese modo su propio triunfo. Los movimientos alternativos de izquierda crean nuevos mercados para la industria en el sector de los "productos ecológicos" y de la generación de un "medio ambiente más limpio", contribuyendo de esa manera a activar la coyuntura económica.

En la búsqueda de un equilibrio social, sin embargo, se prefiere no tener en cuenta al ser humano individual. La muerte individual del hombre en su propia cama no constituye en ese contexto un problema digno de consideración. Solo la muerte que es causada por la guerra o el terror, es decir, solo la muerte violenta, social, atrae atención sobre sí. La "muerte natural" es vista como un elemento normal del equilibrio ecológico natural y ningún pacifista se rebela contra ella. En el mejor de los casos, se indaga la cuestión de cómo diseñar una muerte más "humana" para evitar que se prolonguen innecesariamente los tratamientos, ahorrar gastos inútiles en procedimientos médico-técnicos prescindibles, y poder brindarle a cada ser humano la posibilidad de morir dignamente y con la sensación de haber cumplido con sus obligaciones ecológicas.

En el torrente de la nueva literatura apocalíptica, sobresale el libro de Jacques Derrida, Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía.[31] En la edición alemana, el libro se enriquece con el significativo artículo del mismo autor, "No Apocalypse, not now".[32] En lo que sigue, me remito a esta edición alemana. Derrida es considerado con razón como un maestro pensador, y ya por eso su libro amerita una atención especial. Pero, considerados en sí mismos, los dos pequeños trabajos reunidos en él se destacan por la profundidad del análisis, así como por la capacidad característica de Derrida para abarcar simultáneamente las distintas y vastas implicaciones de los problemas que plantea y de sus posibles soluciones. Esta capacidad hace que la lectura de los trabajos de Derrida sea siempre un placer. En lo que sigue, intentaré ofrecer una idea lo más clara posible, aunque inevitablemente incompleta, de la importancia de su argumentación en el contexto de la actual discusión "apocalíptica".

El título del libro de Derrida remite al conocido libelo de Kant, Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie

[Sobre un tono exaltado adoptado recientemente en la filosofía] (1796). En dicho libelo, Kant polemiza con las obras de sus contemporáneos en las que se formula la pretensión a un conocimiento intuitivo e inmediato de la verdad, el cual estaría reservado a los iniciados y podría desentenderse de cualquier método filosófico estricto. Kant caracteriza a los autores de dichas obras como charlatanes y "mistagogos" empeñados en rasgar el "velo de Isis" con un ímpetu audaz y poder ver a la verdad desnuda. Frente a estas pretensiones, Kant interviene como un ilustrado y muestra que lo que a estas subyace es una pretensión de dominación, una pretensión al rol de líder espiritual –en suma, un interés bajo y nada elevado–. La verdadera filosofía necesita esfuerzos y no iluminaciones inmediatas. Por eso es en principio democrática, accesible a todos, y no tolera ningún liderazgo irracional.

La estrategia que Derrida elige al comentar este texto de Kant –al que considera actual también para la situación presente de la filosofía de cara al aumento del irracionalismo y la animadversión hacia los métodos racionales– surge de su propia posición "posmoderna" en el discurso filosófico contemporáneo. Por un lado, Derrida interviene él mismo como el enemigo más decidido del racionalismo o, como lo expresa él, del "logocentrismo" de la filosofía europea; pero, por otro lado, concibe su propia crítica del logocentrismo como continuación de la tradición ilustrada. Su empeño consiste pues en mostrarse al mismo tiempo como sucesor de Kant y de sus oponentes.

Derrida comienza dirigiendo la atención hacia la etimología del término "apocalipsis": apokalypsis significa en griego "des-cubrimiento", es decir, la remoción de una cubierta, de un velo, un desnudamiento. "Discursos apocalípticos" se llamaba en griego también a los "discursos obscenos" en los que se hablaba de las partes del cuerpo que habitualmente se mantenían cubiertas. Derrida evidentemente está aludiendo allí al pasaje de Kant sobre la "rasgadura del velo de Isis". En ambos casos, se trata de una conquista de la verdad –de la verdad desnuda– que despunta después de la atrevida remoción de la cubierta. En otra parte, Derrida habla no solo de logocentrismo, sino también de "falogocentrismo", apuntando al carácter agresivo y teñido sexualmente del ideal europeo de una "toma de posesión completa de la verdad". Derrida se solidariza allí con Kant: la pretensión de una contemplación directa de la verdad al descubierto es, según su esencia, obscena, pornográfica. Subyacen a dicha pretensión motivos de posesión y codicia, que tienen que ser "puestos al descubierto" y en relación con los cuáles resulta necesaria una tarea de "ilustración".

Pero en ese lugar se pone de manifiesto el giro decisivo de la argumentación de Derrida: el afán ilustrado por el “descubrimiento” y la “luz” tiene su origen en el mismo falogocentrismo. Kant es guiado por el mismo impulso que sus oponentes: también él quiere ver a la verdad desnuda, y aspira a poseerla tanto como aquellos. O, dicho de otra manera: en la lucha contra los “mistagogos” y “charlatanes”, la filosofía repite su movimiento básico, apelando a la luz y a lo no oculto de la misma manera que la iluminación intuitiva afilosófica y el apocalipsis que pone todo al descubierto. Derrida atrapa a Kant en fragante en su delatora afirmación de que el recurso de los mistagogos a la intuición directa en lugar de a la razón representaría “la muerte de toda filosofía”. Es decir que también Kant se sirve de la proclamación del fin o del apocalipsis como medio de intimidación y para imponer su propia estrategia. En esta función de intimidación y sugestión, el discurso apocalíptico constituye según Derrida un rasgo característico de la entera tradición del pensamiento europeo. Derrida escribe: “Cada uno de nosotros es al mismo tiempo el mistagogo y el Aufklärer [ilustrado] de un otro”.[33] Y comentando la diversidad de los discursos escatológicos agrega:

¿Acaso no adoptaron todos estos diferendos la forma de un sobrepujamiento de la elocuencia escatológica en el que cada nuevo abordaje intenta ser más clarividente, más alerta y más despiadado, para agregar una vez más: os digo realmente, no es solo el fin de esto, sino también de aquello y ante todo de aquello otro; es el fin de la historia, el fin de la lucha de clases, el fin de la filosofía, la muerte de Dios, el fin de las religiones, el fin del cristianismo y de la moral (lo cual constituye la mayor inocencia), el fin del sujeto, el fin del hombre, el fin de Occidente, el fin del Edipo, el fin del mundo, Apocalypse now, os digo; el Diluvio, el fuego, la sangre, el terremoto que sacude la Tierra, el napalm que cae del cielo desde los helicópteros, los prostituidos y también pues el fin de la literatura, el fin de la puntura, del arte como cosa del pasado, el fin del psicoanálisis, el fin de la universidad, el fin del falogocentrismo y no sé de cuántas cosas más? Y si alguno quisiera llevarlo al extremo y anunciar lo más refinado, el fin del fin, el fin de los fines, que el fin ya empezó, que más bien habría que distinguir entre la clausura y el fin, también su voz se sumaría, quiéralo o no, al concierto general.[34]

Derrida presenta así con ironía toda una lista de las últimas modas apocalípticas parisinas, posmarxistas, posfreudianas, posnietzscheanas

y posestructuralistas. Pero la ironía no debe despistarnos: Derrida está menos empeñado en despegarse irónicamente de la entonación apocalíptica que en mostrar, por el contrario, que el tono irónico e ilustrado es él mismo una variante de esa entonación apocalíptica. Y más aún: es precisamente en la tradición apocalíptica donde la Ilustración obtiene por primera vez una legitimación interna. Derrida escribe:

Nosotros los Aufklärer de los tiempos modernos seguimos, pues, denunciando los apóstoles fraudulentos, los "presuntos enviados" que no fueron enviados por nadie, los embusteros y desleales, el engreimiento y la pomposidad de todos los encargados de misiones históricas a los que nadie pidió ni les encargó nada. Continuamos, pues, la mejor tradición apocalíptica al denunciar los falsos apocalipsis.[35]

E inmediatamente plantea la pregunta: "¿Cuáles pueden ser los límites de una desmistificación?".[36] Es decir, ¿puede uno distinguir entre un apocalipsis verdadero y uno falso?

La respuesta de Derrida consiste, en lo esencial, en que toda pretensión de verdad es falsa, pero que el descubrimiento de todas esas pretensiones posee una intención verdadera siempre que no lleve él mismo a la proclamación de una verdad nueva y definitiva. Un texto apocalíptico no está en condiciones de desenmascarar porque en él se ofrezca alguna verdad bajo cuya luz quedaría en evidencia el extravío; sino a la inversa, precisamente porque en él la fuente de luz permanece cubierta. Derrida pone como ejemplo la revelación de San Juan en Patmos y muestra que Juan no escribe sobre algo que se le revele en forma directa –es decir, no adopta el rol del mistagogo–, sino que solo transmite algo que le es dictado. En su conciso análisis del texto de la revelación, Derrida subraya el constante cambio de las direcciones de los mensajes apocalípticos que Juan hace circular: escucha una voz que cita a Jesús, aunque Jesús habla también en forma directa, hay un ángel que es enviado y que cita las palabras de Dios, etc. Todos estos mensajes y citas se entrecruzan continuamente, cambian sus destinatarios, pero tampoco así llega a producirse nunca una revelación inmediata o una intuición directa: la serie de citas, mensajes, autores y destinatarios sigue hasta el infinito. Derrida escribe: "Y nada nos asegura que el ser humano sea la central de esta línea telefónica, la terminal de esta computadora infinita".[37]

El apocalipsis se revela entonces como modelo de la conciencia posmoderna y posestructuralista. Existe la comunicación y existe también una estructura, pero la comunicación ha recibido a un número infinito de participantes y por eso los mensajes vagabundean por los canales de comunicación, falseándose entre sí, cambiando de destinatarios. Resulta pues imposible comprobar si aquellos se corresponden con la señal original, cuyo origen se pierde en una indeterminación pasada que es por principio inalcanzable, irreconstruible y que no puede volverse presente: lo único que queda de ese pasado es una "huella", un hiato de su presencia que no puede convertirse en presencia. El estructuralismo de la estructura infinita se presenta así como un mecanismo para la destrucción de todo sentido –en contraste con el estructuralismo clásico, que aspiraba a convertirse en el garante de la estabilidad del sentido–.

De allí que el apocalipsis se convierta en el texto absoluto, en el texto "sin verdad", sin apocalipsis; en la revelación superada, que solo conserva la forma de sí misma, su estilo, su tono, un tono al que en principio puede recurrir cualquiera que haya interceptado una comunicación apocalíptica extraviada. Es un auténtico triunfo del esteticismo posmoderno (nótese tan solo: el "apocalipsis sin verdad" sirve –en realidad también para Derrida– como descubrimiento de la verdad, de la verdad del posestructuralismo, mediante un texto paradigmáticamente posestructuralista). Derrida escribe:

¿Acaso no es el apocalipsis una condición trascendental de todo discurso, incluso de toda experiencia, de toda marcación o de toda huella? El género de los textos denominados "apocalípticos" en sentido estricto sería en ese caso tan solo un ejemplo, una revelación ejemplar de una estructura trascendental.[38]

Y en otro lado: "La palabra sin la pronuncio aquí conforme a la tan necesaria sintaxis de Blanchot, que a menudo dice X sin X",[39] es decir, X como pura forma, como cáscara, estilo y entonación, como cita absoluta.

Pero este apocalipsis sin apocalipsis, o más precisamente apocalipsis del apocalipsis, crea al mismo tiempo la posibilidad de convertirse en Aufklärer: el que escribe y el que habla captan esta especie de voz, este tono, que viene "desde el Ser más allá", desde el "más allá del bien y del mal". Los receptores de mensajes aleatorios, vagabundos,

que vienen de ninguna parte –escritores, filósofos, literatos– los retransmiten, falseándolos y librándolos a su suerte. Tienen todo el derecho a hacerlo, porque incesantemente escuchan el apocalíptico "Ven",[40] que no tiene remitente ni destinatario, y en consecuencia está también dirigido a ellos, y viene de Algo que está más alto que y detrás del Ser.

Esta es a grandes rasgos la apocalíptica de Derrida. Cabe señalar aquí que de facto ella repite en lo esencial el modelo clásico: el apocalipsis abre la verdad; a saber: la deconstrucción; y esta verdad envía un mensaje a sus profetas; a saber: a Derrida; para que la proclame y desenmascare a aquellos que se le oponen, es decir, a aquellos que creen en una verdad visiblemente "pagana" y no quieren saber nada de una verdad más allá de la distinción entre mentira y verdad, o entre el bien y el mal, una verdad que es la misma para los justos y para los culpables e ilumina a todos por igual, aunque ella misma resulte invisible y no pueda ser escuchada directamente. Esta posición tradicional autoriza a dirigir a Derrida las mismas preguntas que él le plantea a otros: ¿a quién, por qué y con qué fin quiere intimidar Derrida con sus profecías? ¿Qué objetivos concretos se pone? Podría darse la respuesta a estas preguntas sobre la base del artículo que venimos comentando, pero mucho más se presta a ello el artículo "No Apocalypse, not now". Este consiste en la transcripción de un discurso pronunciado por Derrida en una conferencia dedicada a cuestiones de "crítica nuclear" que tuvo lugar en los Estados Unidos y de la que participaron literatos puestos al servicio de la humanidad que razonaron sobre los problemas actuales de una guerra nuclear.

Ante todo, Derrida pregunta en su discurso qué les da a los literatos el derecho a hablar sobre estrategia nuclear, de lo que todo parece indicar que no entienden nada. Su respuesta es que sí lo tienen, en la medida en que la guerra nuclear es exclusivamente lingüística y representa, en una medida aún mayor, un problema literario. En primer lugar, toda la estrategia de la carrera armamentista sería retórica, puesto que se orienta a sugerirle algo al oponente. En segundo lugar, si la guerra se desatara en algún momento, consistiría en una serie de órdenes basadas en información puramente verbal y cuya verificación práctica resultaría imposible. Y, en tercer lugar –y esta es la cuestión principal–, la guerra atómica aún no ha comenzado, y si llegara a suceder no habría nadie para expresarse al respecto, ni tendría sentido decir algo sobre ella. La guerra atómica sería por eso un caso de ficción absoluta, una Fata Morgana puramente lingüística, literaria.

En el último tiempo, se ha desarrollado la idea de que la tendencia

general de la era moderna consiste en una teoretización constantemente creciente y en una consecuente ficcionalización de la realidad. La razón para ello estaría en el miedo al apocalipsis, a la destrucción del mundo. La conciencia europea secularizada, incapaz ya de dirigirse a Dios pidiendo gracia, intentó convencerse de que en la medida en que el mundo constituía una ficción no podía ser destruido por ningún "suceso real", que es como tendría que presentarse el apocalipsis. Derrida, según mi parecer, va aún más allá y declara al apocalipsis mismo como ficción. Pero precisamente allí lo esperan serias dificultades. La cuestión es así: como Derrida ficcionaliza todo –tanto el mundo como su finitud–, se ve obligado a materializar la propia ficción. Toda ficción tiene para él su fundamento en la "literatura", o como lo formula en otro lado, en el "archivo". Como tal entiende una multiplicidad infinita de textos que se refieren todos los unos a los otros y sin los cuales no sería posible ninguna cultura humana ni ningún pensamiento en general. La aniquilación de este archivo en el transcurso de una guerra atómica significaría el hundimiento de todas las ficciones que están ancladas en la realidad del archivo o de la literatura. La aniquilación de la literatura sería pues la aniquilación de todo, porque todo fuera de la literatura es ficción literaria y ninguna realidad quedaría en pie después de su hundimiento.

Aquel apocalipsis sin apocalipsis que Derrida había introducido en su primer trabajo por medio del análisis textual adquiere aquí contornos realistas y concretos. El apocalipsis del apocalipsis es la guerra atómica: ella destruye todo sin descubrir ninguna verdad y sin dejar detrás de sí ninguna realidad. La literatura en su conjunto se revela como un único texto apocalíptico, como texto sobre la guerra atómica, porque en su carácter mortal la literatura escribe sobre el hundimiento de sus comunicaciones, sobre la vulnerabilidad de las mismas. Para Derrida la mejor literatura sobre la guerra atómica es la de Mallarmé o la de Kafka, que escribieron sobre la perdición y el hundimiento de la comunicación literaria, sobre el hundimiento de la ficción literaria. Derrida:

Si –de acuerdo con una hipótesis estructurante o un fantasma estructurante– la guerra atómica equivale a la aniquilación total del archivo, cuando no de la tierra, ella se convierte entonces en el referente absoluto, en el horizonte y la condición de todos los otros referentes.[41]

Más adelante señala que toda guerra se hace "en nombre de lo que es considerado por encima de la vida".[42] Pero como después de la aniquilación de la vida como tal no queda en pie ningún nombre, Derrida concluye que la guerra atómica se hace en nombre del nombre como tal, es decir: en nombre, en última instancia, de la literatura, aunque más no sea en pos de la destrucción de la literatura. De manera elocuente, Derrida ve la única esperanza en una posible y siempre recurrente "destinerrancia" (destinerarance).[43] Bien puede suceder que misiles que ya fueron lanzados contra un objetivo por algún azar no lo alcancen, así como el resto de los mensajes literarios pueden no alcanzar a sus destinatarios. Los errores de destinación ofrecen la garantía de la conservación y la continuidad de la vida. Un mensaje comprendido resulta tan mortífero como un misil correctamente lanzado y que da en su objetivo. La esperanza de una salvación de la guerra atómica es el texto del apocalipsis: precisamente porque es incomprensible e infinita, porque no descubre ninguna verdad, porque no es interpretable y en ese sentido es una literatura modélica. La teoría literaria posmoderna se erige de esa manera en garante ante la aniquilación total con la que amenaza la teoría literaria del estructuralismo clásico y racional, de acuerdo con la cual todos los significados y todos los misiles alcanzan forzosamente sus objetivos. El apocalipsis del apocalipsis se revela como amenaza y esperanza, cuya tarea consistiría en mantener unida a la escuela o secta posmoderna y sostener la autoridad de su líder –Derrida en persona–.

Sin embargo, la ruptura de Derrida con los adversarios racionalistas o modernistas que le traen al mundo la aniquilación total no es en realidad tan grande como parece. Ante todo porque la idea de la destrucción total del archivo da cuenta ya por sí sola del carácter naturalista de su filosofía, que al respecto se inserta en la serie de las demás teorías del presente basadas en presupuestos materialistas. Derrida no advierte la contradicción flagrante en su argumentación: o bien el mundo entero es ficción, y en ese caso el archivo no es parte del mundo y no puede ser destruido por un acontecimiento intramundano; o bien el mundo es realidad, y en ese caso la destrucción del archivo en tanto parte del mundo no es más que una modificación de esa realidad, que no tiene ningún significado fundamental.

Derrida –como tantos otros teóricos de nuestro tiempo que piensan en forma naturalista– quiere escapar a la paradoja según la cual el ser humano mortal y pasajero estaría en condiciones de fundar de manera inmediata una verdad absoluta e infinita, de adentrarse en ella, apropiársela y conocerla. Por eso ofrece una explicación "objetiva" de

la convicción subjetiva del que escribe o habla por medio del impulso apocalíptico, que sería recibido por la literatura, por sus extensiones infinitas y sus comienzos inconcebibles, y seguiría de largo hacia un fin indeterminado. Se entiende que esta explicación resulte más atractiva que “las relaciones de producción”, “la libido”, “la voluntad de poder”, las “estructuras del lenguaje” y otros esquemas naturalistas, pero no se diferencia esencialmente de ellas. A veces es el propio lector el que imagina la diferencia, cuando lee las reflexiones derrideanas sobre el texto como espacio interior de la subjetividad, sobre el precursor mudo de la voz o sobre el libro que antecede al mundo y que resulta comparable a la Torá en la interpretación de la mística judía. Pero en su discurso sobre la temática atómica Derrida pone las cartas sobre la mesa de una manera un poco naíf y allí se comprueba que lo que entiende como “archi-texto” es la multiplicidad de la literatura existente, conservada en bibliotecas y físicamente destructible.

De allí resulta entonces que una literatura completamente material sería capaz de inducir en sus lectores accesos de fantasía apocalíptica, de los que aquella resultaría a la vez ficción y función. Como ficción, como guerra atómica ficticia, ella destruye el mundo, pero ella misma sucumbe en la realidad. La realidad aniquila la ficción, la ficción aniquila la realidad, produce la realidad que produce la ficción, y así se prolongan ad infinitum esas transformaciones mágicas. La fuente del saber sobre el apocalipsis no puede ser atribuida a la conciencia individual, pero tampoco hay mucho margen para atribuirla a algún tipo de proceso material, incluido un proceso material de autorreproducción y automultiplicación de la literatura.

El saber sobre el fin y el comienzo del hombre y de todo lo que es no puede obtenerse ni “subjetiva” ni “objetivamente”, puesto que este da testimonio del hundimiento tanto del sujeto como del objeto. El ser humano individual dispone tan poco de ese saber como la “sociedad”. Suponer que el individuo tiene un acceso inmediato y directo a la verdad oculta, o que puede lograr dicho acceso en un proceso de “conocimiento”, es evidentemente “idealista”, o si se prefiere, “ideológico”. Pero no menos ideológico resulta suponer que la conciencia humana se ve implicada en el juego de fuerzas materiales, estructurales, sociales o “literarias” susceptibles de ser descriptas –aunque solo sea en modo apocalíptico– y obtiene su saber de dichas fuerzas. Semejante suposición no soluciona el problema, sino que lo duplica: en lugar de una respuesta a la pregunta de cómo la criatura individual sería capaz de comprender lo “ideal”, surge la pregunta adicional de cómo podría esa idealidad ser engendrada por lo creado y perecedero, es decir, por lo material.

A la pregunta de cómo pensar el apocalipsis hay que responder entonces: "¡Ni pensarlo!". En tanto saber sobre los límites del mundo, el saber apocalíptico no puede ser reducido a ningún proceso de pensamiento intramundano, ya sea este un proceso de conocimiento ideal o un proceso material y real de producción de literatura, de producción de signos. El pensamiento se detiene antes de ese saber, experimenta en él su propio apocalipsis, ve en él su propio límite y lo toma como su fundamento. Por eso mismo, la apocalíptica se resiste a cualquier pensamiento sobre este como sobre un "ser" de lo que sea. Derrida vuelve una y otra vez en su trabajo sobre el apocalipsis a la pregunta planteada por Leibniz y que Heidegger repitió más tarde como fundamento de toda metafísica: "¿Por qué es en general lo ente y no más bien nada?". Heidegger responde a esta pregunta comenzando su discurso sobre el "Ser", que "da", "envía" y "pone" todo lo ente para su uso. Esta respuesta, que Derrida toma como punto de partida para su teorización sobre los "mensajes" apocalípticos, representa la fórmula abreviada del pensamiento naturalista actual. De lo ente que nos es "dado" este pensamiento infiere el fundamento oculto, es decir, "subconsciente" o "inconsciente", del Ser. De esa manera, la apocalíptica –como escribe Derrida– deja de ser una época y se convierte en epojé (esto es, según Husserl, la suspensión de todo juicio acerca de la existencia o inexistencia del mundo) y nos abre por eso el Ser, como en el caso anterior la literatura y el archivo.

Por eso el apocalipsis adquiere en Derrida un carácter naturalista, social y técnico, y se presenta como guerra atómica a pesar de que resulta manifiesto que toda guerra es un acontecimiento intramundano. Esta solo acusa rasgos apocalípticos en la medida en que mata. Por eso el carácter apocalíptico de la guerra tiene como presupuesto la suposición de que toda muerte individual es apocalíptica. Pero en ese caso la diferencia entre la guerra y la paz deja de ser fundamental: el hombre es igual de mortal en la guerra que en tiempos de paz. El miedo a la guerra atómica –en esto Derrida tiene toda la razón– no es en absoluto el miedo a la muerte. Es el miedo a la destrucción de los museos, de las bibliotecas y en general de todos los depósitos de lo creado, lo escrito, lo pintado, etc., donde los intelectuales de hoy buscan, por falta de fe en una trascendencia, una inmortalidad social, intramundana, histórica. La guerra atómica, es decir, la factibilidad técnica de la aniquilación de las colecciones de los museos y bibliotecas, hace entrar en pánico al pensamiento contemporáneo, y no porque vaya a aniquilar la vida, sino porque amenaza con destruir su propia inmortalidad social. La construcción de museos en las principales ciudades del mundo ilustrado así como la creación de numerosos archivos, parques nacionales, monumentos

arquitectónicos, zonas ecológicas protegidas y demás ya están en camino de transformar gradualmente el planeta entero en un gigantesco museo. Y esta tendencia se incrementa constantemente: ya se están creando museos del automóvil, de la aeronáutica, de la astronáutica, etc. La conservación le pisa los talones a la producción y por poco no se le adelanta: hoy los artistas trabajan ya "para el museo". El peligro de una guerra atómica debería hacer entrar en razón a los intelectuales y mostrarles el carácter ilusorio y artificial de la inmortalidad histórica que convierte la vida en un mausoleo; debería recordarles que su propia vida es todo lo que tienen en este mundo. Lejos de ello, la frustración halla expresión en la lucha por la paz, el "sentido de responsabilidad" u otras cosas por el estilo. Los intelectuales –y Derrida se presenta en este caso como un portavoz de su conciencia– cierran los ojos ante los hechos y prefieren hacer como si la revelación apocalíptica no hubiera tenido lugar y considerar solo la guerra como real.

El "hombre de la calle" se da cuenta instintivamente, cuando se habla del peligro de una guerra atómica, que no es un problema que lo afecte: él no tiene nada que perder, porque no expone en ningún museo ni sus obras están conservadas en bibliotecas. La problemática de la lucha por la paz es en su esencia profundamente elitista, por más que se la presente como universal y humanística. Derrida en este sentido es realmente sincero. Señala que el ser humano "por lo demás muere siempre".[44] Pero luego ofrece la siguiente interpretación de la muerte:

Del mismo modo, mi propia muerte como individuo, por decirlo así, puede en todo momento ser anticipada en forma fantasmática y simbólica como una negatividad en el trabajo: una dialéctica de la obra, de la firma, del nombre, de la herencia, de la imagen, del duelo, de todos los medios auxiliares de la memoria y de la tradición puede borrar la realidad de esa muerte cuya anticipación permanece entonces entretejida de ficcionalidad, simbolicidad, o si prefieren, de literatura. […] No hay ninguna medida común que pueda convencerme debidamente de que un duelo personal es menos agravante que una guerra atómica. Pero una cultura y una memoria social pueden cargar simbólicamente con cualquier muerte (esa es incluso su función esencial y la razón de su existencia). Limitan en esa medida la "realidad" de la misma, la borran en lo "simbólico". El único referente absolutamente real tendría entonces la magnitud de una catástrofe atómica absoluta, capaz de destruir en forma irreversible el archivo entero y toda su capacidad simbólica, la propia

“supervivencia” en el corazón de la vida.[45]

En toda la literatura universal es difícil encontrar otra confesión que se le acerque en lo conmovedora y naíf. Derrida piensa sobre su propia muerte únicamente como una pérdida para la cultura universal, razón por la cual se condolece ya por adelantado. Lo único que lo consuela es que la humanidad, con ayuda de reproducciones, firmas y demás, podría de alguna manera reconstruir su imagen simbólicamente, y la cultura y la literatura mundiales no desfallecerían por la pérdida. Solo la muerte atómica de la cultura en su conjunto podría poner fin al duelo eterno sobre sus propias obras y sobre su presente en la producción cultural, que resulta más real que la vida misma y permite “sobrevivir dentro de la vida”. Es decir que la vida representa un mayor peligro para el duelo simbólico que la muerte. Resulta casi imposible imaginar un autosacrificio mayor, una disolución más completa en la propia producción literaria, una capacidad mayor para mirarse con ojos ajenos. Ni tampoco, al mismo tiempo, una mayor vanidad y falta de conmiseración por la vida viviente.

Derrida nos llama a poner en claro, por así decirlo, los motivos políticos del discurso apocalíptico, pero él mismo se sustrae a una valoración política invocando el llamado del Ser que le dice: “¡Ven!”. Declara la finitud radical de toda experiencia al mismo tiempo que se reserva el derecho a recibir mensajes desde lo infinito. En este respecto, se presenta como un típico teórico: las consideraciones políticas, profanas y utilitarias son subordinadas a la teoría; reciben el estatus de meros movimientos de piezas en el ajedrez político, aunque con un número infinito de reglas. La estructura misma –el resultado del juego como intuición puramente teórica– domina sobre cualquier paso político concreto, y en consecuencia sobre todo lo político. Derrida coincide en eso con el marxismo, el nietzscheanismo, el estructuralismo y los otros modos típicos del pensamiento de nuestro tiempo.

Con todo, la política teorética de Derrida concuerda a su vez con una estrategia bastante tradicional de la filosofía europea. El filósofo se encuentra a menudo entre el teórico y la multitud y los incita los unos contra los otros. Asusta a la multitud haciéndole creer que el teórico prepara su perdición y luego emplea el potencial para la confusión que resulta de ello contra los propios colegas, acusándolos de haber renunciado a la experiencia viviente, a la diversidad de lo cotidiano, a la irreductibilidad de las formas de la experiencia humana, etc., en favor de esquemas muertos que apuntan a establecer su dominio sobre

la vida. Pero el filósofo se sirve al mismo tiempo del teorizar contra el "sano entendimiento humano" para conseguir él mismo un poder sobre la multitud. La despoja a esta de su convencimiento en la justificación de su saber trivial, de su "sano entendimiento humano", para asumir ante ella el rol de salvador tanto de su propia ignorancia como de las maquinaciones seudoilustradas de sus colegas. Toda esta política de la manipulación depende en gran medida de hasta qué punto el filósofo se muestra capaz, en el caso concreto, de "hablar en modo apocalíptico", es decir, con la conciencia de la unidad del destino –del propio y el de los otros– en el acontecimiento universal de la finitud.

Derrida, sin lugar a duda, logró dar exactamente ese paso, al redirigir la atención de teorías de las ciencias humanas en mutua competencia hacia su enraizamiento común en un único –aunque no del todo accesible y generalmente indescriptible– "archivo". Pero por medio de esta estratagema no hizo otra cosa, por así decirlo, que darles a los intelectuales la posibilidad de tomar conciencia de sí mismos como clase. El posestructuralismo, o en términos más amplios: el posmodernismo, es la doctrina de la dominación de clase de los intelectuales, la ideología de amplias capas de la élite intelectual. Esta élite es profundamente indiferente hacia todos aquellos que "no llegaron al museo", que no lograron entrar en la historia ni fueron incorporados a los martirologios de las bibliotecas. Para estos otros no reconoce ningún apocalipsis: como no han vivido en la inmortalidad del archivo, tampoco pueden morir. Pero ¿no significa eso que precisamente estos otros, que ya están en el tiempo apocalíptico, tendrían más para contar sobre este que los posestructuralistas en su permanente duelo por ellos mismos?

POSDATA: OCHO AÑOS MÁS TARDE

El presente texto sobre los escritos apocalípticos de Derrida fue escrito en 1986 y publicado al año siguiente en la pequeña revista de emigrados rusos Beseda, que aparecía de manera irregular en París durante los años ochenta. El contexto político de entonces, que influyó tanto en el tono de dichos escritos como en el de mi respuesta a estos, pertenece hoy a la historia. Pero los temas fundamentales del archivo y del apocalipsis han cobrado entretanto una importancia cada vez mayor en la obra de Derrida.

En su libro Espectros de Marx, de 1993, Derrida insiste sobre la necesidad de defender la perspectiva apocalíptica del marxismo frente a cualquier intento de afirmar las condiciones actuales del mundo como fin de la historia. Derrida sigue pensando allí esa perspectiva apocalíptica como una perspectiva colectiva: solo la apocalíptica genera el "nosotros", al abrirnos "a todos nosotros" la posibilidad de lo imprevisto, del acontecimiento, de lo absolutamente otro. Nuestras evidencias nos aíslan, y son estos temores y esperanzas los que nos unen. La literatura para Derrida remite siempre a algo que le promete un referente –más allá del papel en el que está escrita–. Este referente permanece siempre inalcanzable, la literatura se revela siempre como escritura sobre el papel, que le bloquea el camino a la presencia del referente. Pero a este papel no le es lícito convertirse en una evidencia última: la promesa del referente tiene que permanecer, como la zanahoria delante del morro del burro, para que el burro siga caminando, para que el escritor siga escribiendo, para que la comunicación, lo colectivo, lo social sigan funcionando. Y sin embargo es solo el papel el que crea allí la ilusión apocalíptica de que detrás de su superficie hay oculto algo "otro".

¿Y si el papel arde? En su libro Mal de archivo, de 1995, Derrida se ocupa nuevamente de la pregunta de si una destrucción radical, física del archivo podría aún ser inscripta en ese archivo –como se da por supuesto en los textos que comenté arriba–. Sobre el final del libro, Derrida llega a la conclusión de que partes del archivo podrían ser destruidas en forma irrevocable y perderse para siempre. Esta posibilidad de una pérdida puramente material ya nos resulta familiar a raíz de la polémica de Derrida contra Lacan: es dicha posibilidad la que hace imposible un psicoanálisis completo.

Lo privado en el archivo puede entonces arder. Pero ¿el archivo en su conjunto? ¿Lo colectivo del archivo?

La ambivalencia original permanece. Si el archivo es puramente material, si no se trata más que de una masa de papel, entonces el archivo completo podría arder. Pero esa destrucción total del archivo no revelaría ningún referente que se hubiera hallado detrás del papel: semejante referente (incluso de la nada) sería solo una ilusión, un efecto que es generado por el propio archivo. También sería posible una destrucción parcial al interior del archivo, pero la destrucción total sigue siendo tan impensable como antes.

Pero si, por otro lado, una destrucción apocalíptica total, de dimensión colectiva, del archivo completo no puede ser pensada, entonces solo queda el papel, y ese papel se convierte él mismo en el

fin de la historia. Pero el papel es siempre papel, y resulta infinitamente divisible: el archivo se descompone en los escritos individuales. Si cada pedazo de papel puede arder, debería también poder arder el todo del papel. Con lo cual desaparecería el espacio de signos infinito del posestructuralismo.

Derrida está pues atrapado en la contradicción entre dos presupuestos fundamentales de su pensamiento: la materialidad de los signos y el carácter infinito del juego de los signos, de la diferencia y de la deconstrucción. Ningún papel es infinito en el espacio y en el tiempo. Y lo material tiene siempre una cierta inercia, una cierta permanencia. En el instante en que escribimos sobre papel un trozo de escritura, hemos quitado algo del juego de los signos –antes incluso de cualquier posible destrucción–. Cuando la totalidad de la escritura ha sido transcripta en papel, todo se queda en reposo y se convierte en el objeto pasivo de una manipulación externa. Solo la conciencia está constantemente en movimiento y no puede ser dividida materialmente. El único medio adecuado para el archivo derrideano sería la memoria infinita de Dios (que de todas formas no excluye el olvido). El papel, claramente, no alcanza.

[31] Jacques Derrida, D'un ton apocalyptique adoptée naguère en philosophie, París, Galilée, 1983. [Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía, México, Siglo XXI, 1994].

[32] Jacques Derrida, Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. No Apocalypse, not now, Graz/Viena, Böhlau, 1985. ["No apocalypse, not now (a toda velocidad, siete misiles, siete misivas)", en Cómo no hablar y otros textos, Barcelona, Proyecto A, 1997, pp. 139-158].

[33] Jacques Derrida, Apokalypse, ob. cit., p. 50. [N. del T.: Dejamos el término Aufklärer ("ilustrado") sin traducir para respetar su uso en Derrida. Como señalamos en la nota 2, dicho término tiene en alemán un significado activo y transitivo que no tienen sus equivalentes en lenguas romances].

[34] Ibíd., pp. 55-56.

[35] Ibíd., pp. 74-75.

[36] Ibíd., p. 75.

[37] Ibíd., p. 71.

[38] Ibíd., p. 72.

[39] Ibíd., p. 89.

[40] Ibíd., p. 87.

[41] Ibíd., p. 120.

[42] Ibíd., p. 130.

[43] Ibíd., p. 125.

[44] Ibíd., p. 96.

[45] Ibíd., p. 121.

5. WALTER BENJAMIN

La relación de los intelectuales con la política suele describirse en términos de compromiso. Se produce de ese modo la impresión de que el intelectual es relativamente libre con relación a la política: puede comprometerse o no. Hay sin embargo conflictos de los que el intelectual no puede evadirse, que lo obligan a hacer política, quiéralo o no. Un conflicto de este tipo es el conflicto entre la religión y la filosofía. En el contexto de la cultura europea, este conflicto resulta ineludible. De una manera u otra, todo intelectual se ve obligado a tomar posición en él, y eso significa: adherir a uno u otro de los lados, reconciliar ambos lados, declarar al conflicto mismo como ilusorio, trascenderlo, deconstruirlo, etc. Todos estos posicionamientos estratégicos son de naturaleza política, y acarrean posicionamientos políticos ulteriores con relación a otros campos de conflicto. El conflicto entre religión y filosofía puede formularse, en el contexto de la tradición cultural europea, como conflicto entre Jerusalén y Atenas –las fuentes universalmente reconocidas, aunque también extremadamente heterogéneas, de ambas tradiciones–. Y el paso desde allí a otros conflictos todavía más duros en el campo de la política "propiamente dicha" es corto. En lo que sigue, me contentaré con hacer un comentario sobre la política de Walter Benjamin con relación al conflicto entre religión y filosofía, dejando otros conflictos en un segundo plano.

En lugar de la palabra "religión", a menudo se emplea "teología" para definir con mayor precisión el discurso teológico que se encuentra en una relación de competencia con la filosofía. ¿Pero cómo pueden distinguirse entre sí la filosofía y la teología? Soy plenamente consciente de que resulta difícil, si no imposible, efectuar esa distinción, puesto que esta toca cuestiones centrales tanto de la filosofía como de la teología para las que estamos lejos de tener respuestas y que tampoco pueden ser abordadas aquí en forma sumaria. Quiero, no obstante, arriesgar una distinción, con el objetivo particular de formular una hipótesis sobre el sentido en el que ciertos textos de Benjamin, o incluso la mayoría (textos como por ejemplo el "Fragmento teológico-político"), pueden efectivamente ser entendidos como teológicos en vez de como filosóficos.

La teología, como es sabido, se ocupa tanto como la filosofía de la pregunta por la verdad, e incluso por la verdad del "todo", como sea que se lo entienda. Pero la relación de cada una con la verdad es

fundamentalmente diferente. La filosofía es por definición el amor a la verdad y presupone la ausencia real de la verdad, de la sabiduría, de la sofía. La filosofía aspira a la verdad, pero no la posee, ni puede tampoco poseerla. La filosofía espera que la verdad venga siempre del futuro. Para ella solo una verdad radicalmente nueva, futura, desconocida, impensada y acaso también impensable puede ser considerada como tal. El proyecto filosófico es un proyecto abierto, infinito, que se opone a su realización definitiva. La filosofía vive de la imposibilidad de satisfacer su deseo por la verdad, de la imposibilidad de una unión definitiva con Sofía. Si esa unión llegara alguna vez a realizarse, ello constituiría una catástrofe para la filosofía, sería su fin. La filosofía es solo posible mientras Sofía no renuncie a su juego de seducción, mientras no se entregue a la filosofía. Y dado que la filosofía es en este sentido el puro deseo, ella es también pura actividad, trabajo. La filosofía hace un trabajo ininterrumpido: el trabajo del conocimiento, el trabajo de la crítica, también el trabajo de la deconstrucción. Ese trabajo es pues también una forma de producción, a saber: la producción permanente de nuevos discursos, escritos, sistemas, métodos, actitudes y maneras de pensar filosóficos.

La teología supone, por el contrario, que la verdad ya se ha mostrado, que la unión con la verdad ya ha tenido lugar, que la verdad ya ha sido revelada y proclamada. Eso no significa que la teología crea estar en plena posesión de la verdad, pues la verdad proclamada se ve constantemente amenazada por el olvido. El avance del tiempo arrastra a los teólogos cada vez más lejos de la verdad. El trabajo del teólogo no es pues un trabajo de producción, sino de reproducción. Se trata de un trabajo del recuerdo, de un cultivo del recuerdo de la primera vez, del momento en que la verdad se mostró por primera vez al hombre, en que le habló por primera vez, le tuvo clemencia por primera vez. Y cuanto más se enfrasca el teólogo en este trabajo del recuerdo con tanta más claridad se da cuenta de que es impotente frente a la fuerza del olvido, de que todas las reproducciones contribuyen a la destrucción del original, de que todo trabajo del recuerdo promueve el olvido. La razón de ello es fácil de comprender: ni el proyecto de producir la reproducción más exacta o de recordar con la mayor precisión el acontecimiento original deja de ser un proyecto, es decir, permanece infectado por la filosofía, por el futuro, por el progreso. Y todo lo que está infectado por el progreso lo arrastra a uno cada vez más lejos de esa verdad que se mostró y que fue proclamada y experimentada en el pasado.

Ahora bien, resulta indiscutible que Benjamin es ante todo un pensador del recuerdo y de la reproducción. Eso solo ya lo hace un teólogo. De una manera sumamente ostensiva, evita pues presentar su

propio discurso como una nueva y desconocida doctrina filosófica sobre la verdad, y mostrar cómo se diferenciaría de otros discursos anteriores y por qué sería mejor, más claro o más convincente que todos los otros. En suma: evita cualquier prueba de que su discurso se acercaría más a la verdad que todos los anteriores –pruebas que normalmente se consideran imprescindibles en un texto filosófico–. Pero a Benjamin no le preocupa la producción de la verdad, sino su reproducción. Y el carácter fidedigno de la reproducción no se garantiza por medio de innovaciones, giros o rupturas filosóficos, sino por medio de regulaciones, demarcaciones, restricciones y prohibiciones cuyo fin es excluir una eventual desviación de la reproducción respecto del original. En lugar de formular pruebas, Benjamin formula precisamente regulaciones y demarcaciones de este tipo. En el "Fragmento teológico-político", por ejemplo, escribe: "El orden de lo profano tiene que apoyarse en la idea de la felicidad".[46] Suena como una orden. Y de hecho lo es: le ordena a lo profano adoptar este y no aquel otro lugar en la topografía del todo. O: "Puesto que la naturaleza es mesiánica por su destino fatal eterno y total. Aspirar a ella, [...] es la tarea de la política mundial, cuyo método tiene que llamarse nihilismo".[47] También aquí hay un intento de proyectar una topografía de la existencia humana que separe tajantemente lo terrenal de lo mesiánico, que establezca la relación entre lo profano y la idea del Reino, etc.

El discurso benjaminiano es a la vez teológico y topológico. Es decir: es un discurso que no formula una nueva verdad del todo, sino que define lugares, topoi, a los que determinados discursos y prácticas ya existentes tienen que ajustarse. La filosofía es topológicamente indeterminada: espera la verdad y no sabe bien cuándo, dónde y desde qué dirección se le va a aparecer. La teología, en cambio, es topológicamente determinada, porque ya sabe en qué lugar y en qué tiempo apareció la verdad. Por eso la teología enlaza el recuerdo de la verdad al cuidado de determinados lugares y a la conmemoración de determinados tiempos. Y, sobre todo, toda teología que aspira a pronunciar, formular y codificar la verdad de una determinada religión busca también delimitarse tanto de lo profano como de los lugares en los que se proclaman y fomentan falsas verdades y mentiras. La teologización de la verdad implica pues su topologización, su determinación local –ya sea en un templo, en la iglesia, en la universidad o en el partido–. La reproducción de la verdad no puede llevar a que ella abandone su lugar, a que revuelva la topografía del mundo: una verdad semejante, sin lugar y sin techo, que se propaga por igual hacia todas partes, deja de ser una verdad. Este tipo de reproducción topológicamente indeterminada pierde

decididamente su aura, según Benjamin, es decir, su relación auténtica con la verdad. Si, no obstante todas las instrucciones y atribuciones, se ha producido un hundimiento de la topología teológicamente fijada, todo indica que el recuerdo de la verdad se habrá perdido para siempre.

Y eso implica que la teología se hunde en forma definitiva, y la filosofía sale ganadora. La verdad se vuelve topológicamente indeterminada: solo queda esperarla, ya que puede venir de cualquier lado y en cualquier momento. La verdad emigra de ese modo del pasado al futuro. De allí resulta pues la fe en el progreso, en la creatividad, en la utopía intramundana. La propia emigración de la verdad hacia el futuro puede ser interpretada como progreso, incluso como el progreso más decisivo. Saludar y plegarse a esta emigración, a esta diáspora de la verdad es sin embargo una decisión puramente política. Uno se ve siempre tentado de plegarse al vencedor, que en este caso sería la filosofía. Pero el deseo de sumarse al lado victorioso constituye también una muestra patente de mal gusto. El auténtico gentleman solo abraza una lost cause [causa perdida]. De allí que también Benjamin, que sin duda se veía a sí mismo como aristócrata del espíritu, opte por la teología y no por la filosofía. Esta decisión política no significa sin embargo que Benjamin adopte una actitud defensiva o “reaccionaria” con relación a la filosofía y a toda la cultura moderna secularizada que ha sido marcada por ella. Su estrategia es más bien ofensiva. Benjamin describe el mundo moderno en su totalidad como lugar no de la producción, sino de la reproducción, y por consiguiente como lugar no de la espera de la verdad, sino de la pérdida de la verdad, porque reproducir la verdad significa perderla.

Para hacer convincente esta descripción, Benjamin les atribuye un significado central en su diagnóstico de la modernidad al mercado y a la cultura de masas y a la mercancía que se sustenta en él y que Benjamin entiende como una cultura de la reproducción. Describir la cultura de masas, que no opera con el original sino con la copia, como la auténtica cultura de la modernidad le permite considerar como irrelevantes –aunque sin formularlo de manera directa– a la ciencia de avanzada y al arte de vanguardia. Estos apuestan a la evidencia, la creatividad, la producción y la innovación, es decir, a los valores de la filosofía. Por eso el diagnóstico de la modernidad resulta en Benjamin tan radicalmente diferente de su diagnóstico estándar. El diagnóstico estándar sostiene que en la modernidad la teología habría sido relevada por la filosofía, la orientación al pasado por la orientación al futuro, la tradición por la evidencia subjetiva, la fidelidad al origen por la innovación, etc. En lugar de ello, Benjamin describe la

modernidad, no como la era del hundimiento de la teología, sino como la era de su propagación a lo profano, de su democratización y masificación, de su diáspora. El ritual, la repetición y la reproducción eran antes el asunto de la religión, eran practicadas en lugares apartados y sagrados. En la modernidad, el ritual, la repetición y la reproducción se han convertido en el destino del mundo entero, de toda la cultura. Todo se reproduce y se incrementa: el capital, las mercancías, el arte. También el progreso es en verdad reproductivo: consiste en una destrucción de lo viejo que se repite una y otra vez. Benjamin entiende la modernidad como época de la reproducción total, y por consiguiente como época de la teologización total de la cultura. Su estrategia política en el conflicto entre teología y filosofía consiste en una alianza de la teología y la cultura de masas en contra de la filosofía. Frente a semejante alianza, la filosofía y la cultura de vanguardia que se sustenta en ella claramente no están en condiciones de resistir. La filosofía se encoge ante ella hasta volverse completamente invisible.

Como es sabido, es fundamentalmente en su escrito sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica donde Benjamin argumenta que la cultura de masas es una cultura de la reproducción. Pero en un texto escrito varios años antes –"Capitalismo como religión", de 1921– Benjamin ya describe el capitalismo en su conjunto como culto, como ritual que se celebra en forma ininterrumpida, un eterno domingo al que no sucede ningún día laboral.[48] A primera vista, la descripción resulta contraintuitiva, pues la mayoría de las veces el capitalismo es descripto como máquina de trabajo y producción. Pero para Benjamin el capitalismo es esencialmente una praxis reproductiva, a saber: la praxis de reproducción constante de la culpa, del mismo modo en que lo es el rito eclesiástico, que reproduce constantemente nuestro deber para con Dios. En ambos casos, se trata de una reproducción permanente, que no es ni puede ser interrumpida por ningún día laboral, es decir, por ninguna producción, ninguna innovación, ninguna verdad, es decir, por ninguna disculpa de la vieja culpa.[49] El capitalismo es presentado allí como una praxis reproductiva, cultural, que ha hecho del mundo entero de lo profano y de toda la cotidianeidad humana su lugar. Contra esta praxis reproductiva del capitalismo, el trabajo productivo, filosófico resulta impotente. Y dado que el capitalismo es omnipresente y no puede ser circunscripto a una iglesia o un templo, la llegada del capitalismo significa el fin definitivo de la filosofía, el fin de la espera de una aparición "originaria" de la verdad. El capitalismo es además un culto sin dogmática, sin teología, es decir: un culto más allá de cualquier legitimación lingüística. El capitalismo

no necesita ninguna legitimación lingüística adicional porque convierte al mundo entero, incluido el todo del lenguaje, en el templo de su culto. Por eso el capitalismo tampoco puede ser criticado ni refutado con medios lingüísticos.

Efectivamente, el poder tradicional –incluido también el poder comunista, o si se prefiere socialista– se basaba en un discurso ideológico, en una narrativa histórica. Tanto el individuo como el poder se veían constantemente en la necesidad de justificarse en términos ideológicos. El lenguaje funcionaba pues como medio tanto de la autoafirmación y de la represión estatal, como de la oposición a esta. Todos los conflictos sociales tenían que disputarse en última instancia en ese medio del lenguaje. Contra la teología oficial del poder se alzó el discurso de la oposición. Se luchaba contra la pretensión del poder a la verdad absoluta y a favor del derecho de una esfera pública democrática basada en la discusión libre a cuestionar ese discurso, y por consiguiente también toda decisión y todo juicio del poder. Esa lucha fue ganada en gran medida. La sociedad se emancipó de la teología del poder. Pero al hacerlo se emancipó del discurso en general. Se convirtió en una sociedad posdiscursiva. El capitalismo, como afirma Benjamin con razón, es un culto sin teología. El capitalismo es un trabajo silencioso de repetición, de reproducción. Al capitalismo le corresponde pues una teología más allá de la teología, un pensamiento de la reproducción que considere únicamente la forma de la reproducción sin preguntarse qué es en definitiva lo que es reproducido. La teología del capitalismo y de la cultura de masas desarrollada por Benjamin es este tipo de teología más allá de la teología, es una teología de la reproducción más allá de la pregunta por el original. De allí que constituya manifiestamente la forma más alta, inmune a la crítica filosófica, de teología.

El discurso de Benjamin presupone pues el fin de la filosofía, al describir una cultura de la reproducción total en la que aquella ya no tiene ningún lugar. Al respecto, ciertamente no estaba solo en el contexto de su tiempo. Baste con hacer referencia aquí a un autor que también interpretó a la modernidad, aunque en una forma diferente, como tránsito a la reproducción total. Me refiero a Alexandre Kojève. En su célebre seminario sobre Hegel, dictado entre los años 1933 y 1939 en la École des hautes études de París, Kojève declaró a la Fenomenología del espíritu –como es sabido– como un libro que hace imposible cualquier espera ulterior de la verdad, y por consiguiente también cualquier filosofar ulterior. La única posibilidad de hablar o escribir sobre la verdad, según Kojève, es repetir la Fenomenología del espíritu, reproducirla. Alcanzaría de hecho con seguir imprimiendo el libro, sin necesidad de leerlo o comentarlo. En efecto, el amor del

filósofo por la verdad solo permanece insatisfecho, impulsando el proceso del filosofar, hasta tanto la verdad, la sabiduría, la sofía no le consientan su amor y le concedan el reconocimiento. Pero eso es precisamente lo que sucede al final de la Fenomenología del espíritu, pues la venida del espíritu absoluto significa el reconocimiento completo de cada individuo por el "todo". Y una vez que se ha producido este reconocimiento universal el hombre queda desprovisto de todo deseo, y por consiguiente también de espíritu. El espíritu abandona al hombre y se convierte en libro, en una cosa. De esa manera, el hombre se convierte en el soporte de la reproducción de la verdad, pero no ya de su producción. Kojève mismo, como es sabido, renunció igualmente a la pretensión de desarrollar un discurso propio, nuevo, original. En lugar de ello, sostuvo siempre que no estaba más que repitiendo el discurso hegeliano y que no abrigaba intenciones de darle ningún tipo de desarrollo ulterior. Kojève se posicionó de ese modo como un Duchamp de la filosofía: trató a la Fenomenología del espíritu como un ready-made, reduciendo su propio rol autoral a exponer este ready-made en un nuevo lugar, a saber: la París de su época.

El fenómeno de la reproducción tiene pues la misma centralidad en Kojève. Este se pregunta de hecho: ¿por qué debería uno comenzar un nuevo discurso filosófico, cuando alcanza con reproducir un libro ya existente y darlo a leer o exponerlo en un lugar nuevo ante un público nuevo? En la era de las religiones tradicionales, la praxis de la repetición y de la reproducción estaba limitada a los lugares sagrados. Lo profano era en cambio librado al flujo indeterminado del tiempo. Bajo esas circunstancias, la filosofía funcionaba como expresión de esperanza en una evidencia profana, en el aparecer de la verdad en lo profano, y por consiguiente también de reconocimiento y en última instancia inmortalidad más allá de los lugares sagrados de la reproducción institucionalmente garantizada. Pero la situación cambia de manera fundamental cuando los procedimientos de la reproducción abarcan todo el ámbito de lo profano. Estamos allí frente a una garantía social, política y técnica de reconocimiento, permanencia e incluso de inmortalidad, la cual –al menos potencialmente– tiene que valer para todos. De acuerdo con ello, toda filosofía que todavía insista en la distinción entre lo verdadero y lo falso se vuelve superflua. Bajo las condiciones de la cultura de masas, los textos y las imágenes se reproducen con independencia de si son verdaderos o no, de si "merecen" o no la inmortalidad que les confiere la reproducción. Cualquiera puede comprarse hoy una cámara, un grabador, una videocámara o una computadora e inmortalizarse a sí mismo por medio de la reproducción técnica. Una teología democratizada y

tecnificada que conquista lo profano se revela de ese modo como una fuerza mucho más democrática que la filosofía, cuya distinción entre lo verdadero y lo falso resulta cada vez más elitista y obsoleta.

La ocupación total del espacio profano por las técnicas de la reproducción no le deja a la filosofía ninguna chance de constituirse, ya que ella necesita ese espacio profano libre para surgir y desarrollarse. Cuando todo se vuelve reproducible, la filosofía como espera de un acontecer único de la evidencia se vuelve imposible, pero ante todo innecesaria. La "verdad original", o el aura original, sin duda se ve dañada y adulterada por estas técnicas profanas de reproducción que no observan la topología de lo sagrado y transportan las copias del original sagrado a la profanidad de la diáspora. Este daño es lo que Benjamin describió notoriamente como la destrucción del aura. Pero cuando la reproducción se vuelve total, el anhelo por el aura original pierde todo sentido. Parecería entonces que la victoria total de la reproducción sobre la producción significa al mismo tiempo la victoria final de la teología –entendida como teología más allá de la teología– sobre la filosofía. Así y todo, la situación permanece aún indecidida.

Una pregunta apremiante amenaza con poner en duda esa victoria: ¿en qué medida una copia es realmente una copia y no más bien algo completamente diferente? En efecto, si ni la identidad material completa entre el original y la copia puede garantizar la verdadera identidad entre ambos, como escribe Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte, ya que el original posee un aura de la que la copia carece, parecería entonces que en el fondo no estamos justificados para identificar "una copia" como tal bajo las condiciones de su propagación profana, diaspórica. Cuando una obra de arte se mantiene dentro de un lugar aurático, sagrado, asegurado por la topografía teológica –como un ícono en la iglesia o una obra maestra de la pintura en el museo–, su identidad está siempre ya garantizada por la reproducción. Una obra de arte es reproducida cuando se la restaura, y sin restauración ninguna obra de arte podría sobrevivir durante mucho tiempo. La apariencia, la condición y la integridad material de una obra de arte restaurada difieren considerablemente de las de la misma obra antes de su restauración. Pero una reproducción de este tipo, al interior del lugar aurático, no afecta en nada al estatus de original del original, porque no representa ninguna amenaza para la topología teológicamente asegurada, que es la que en última instancia asegura la originalidad del original. Pero la situación es completamente diferente en el caso de una propagación incontrolable, topológicamente indeterminada o diaspórica de la obra de arte en lo profano. Incluso si se garantizan la integridad material y la similitud

completa respecto del original, el cambio de lugar implica ya una profanación del original, la pérdida del aura, y por consiguiente también una ruptura con el original.

No hay pues un único proceso de reproducción, sino dos procesos diferentes: una reproducción topológicamente determinada, que garantiza la continuidad en el tiempo del original, y una reproducción topológicamente indeterminada, diaspórica, profana, que no garantiza dicha continuidad. ¿Hasta qué punto, entonces, estamos justificados para decir que la segunda reproducción sigue siendo una reproducción y no constituye en cambio una especie de producción? Si una copia se encuentra en un lugar diferente y en un contexto diferente al de su original, ya este hecho resultaría suficiente para afirmar que la copia es diferente al original. O lo que es más, que la copia resulta tan patentemente diferente de aquel que no podemos justificadamente referirnos a ella como copia, y más bien deberíamos verla como otro original. Esta reflexión, dicho sea de paso, ha sido usada de una manera muy pragmática en el arte posterior a Duchamp, especialmente por los artistas del pop art y del apropiacionismo. Les permitió establecer como originales propios, por medio de su relocalización en el contexto del museo, trabajos que eran "originalmente" copias. La copia diaspórica no tiene pues su estatus de copia asegurado. Parece más bien que en el espacio profano, diaspórico nos vemos envueltos en un juego infinito de diferencias que –al menos a primera vista– deconstruye la oposición entre el original y la copia, ya que ofrece la posibilidad de producir originales mediante la copia. La palabra "copia", al igual que la palabra "reproducción", presupone una identidad entre el original y su copia, o al menos una identidad entre dos copias diferentes (por ejemplo, entre dos copias diferentes del mismo film, que de facto no pueden nunca ser completamente idénticas). Pero toda copia puede también ser vista como un nuevo original. A través del discurso de la diferencia, la filosofía recibe pues una nueva chance: el proceso de la reproducción total, de la repetición es puesto en duda de una manera fundamental. En cuanto se vuelve diaspórica, la reproducción puede ser reinterpretada como producción de diferencias.

El discurso de la diferencia a menudo se presenta a sí mismo como un discurso revolucionario, porque deconstruye el lenguaje de la identidad en el que presuntamente hablaría el saber científico actualmente dominante. Pero las ciencias empíricas y que piensan de un modo positivista se encuentran de facto ya hace mucho del lado de la diferencia. En una perspectiva puramente científica y positivista, los fenómenos individuales se presentan siempre como empíricamente diferentes; su subsunción bajo conceptos generales y regularidades es

vista meramente como un mal necesario que no es posible superar. Y diferencias no empíricas no hay. También la diferencia presuntamente no empírica entre la presencia o la ausencia del aura puede ser descripta –como mostramos arriba– como distinción empírica entre los modos topológicamente determinado y topológicamente indeterminado de la reproducción. La diferencia siempre puede ser probada empíricamente. La identidad, en cambio, requiere de una adhesión, porque no deja nunca de ser cuestionable.

Designar una copia diaspórica como copia o como original no es pues una cuestión de conocimiento, sino de adhesión; es cuestión de una decisión política, o mejor dicho, teológico-política. Uno puede esperar de la copia diaspórica, o mejor apostar a que sea diferente, a que se desvíe del original, de la identidad, a que esté alojada en lo extraño, que muestre el rostro de lo otro, de lo nuevo, de lo inesperado. Eso significa que también resulta posible, si uno así lo desea, conservar la actitud filosófica bajo las condiciones de la reproducción total, y mantenerse a la espera de la evidencia de lo nuevo, de lo impensado, de lo otro. Esta actitud encuentra una confirmación empírica en el hecho de que una copia perfecta constituye una imposibilidad, y que por consiguiente existe siempre la posibilidad de reinterpretar un proceso de reproducción como proceso de producción. Benjamin, de todas formas, no apuesta a la desviación respecto del original, sino a la reproducción fiel. La diáspora en lo profano no es para él el lugar de una nueva esperanza, sino más bien un lugar en el que la vieja esperanza se derrumba. Y la razón por la que ella se derrumba es precisamente que es reproducida fielmente, porque la fidelidad en lo profano lleva a la pérdida del aura, a la pérdida de la topología sagrada. Para una reproducción total, que abarca a todo el mundo, la garantía de que se trata efectivamente de una reproducción solo puede ser extramundana, es decir, mesiánica, y no puede manifestarse de otra manera que como una pura violencia del más allá que nivela todo y aniquila todas las diferencias. Ni siquiera la espera de lo inesperado es aquí de ayuda. Lo otro de la copia diaspórica no se muestra al espectador como rostro de lo radicalmente otro. Más bien se manifiesta como un golpe en su propio rostro.

[46] Walter Benjamin, “Theologisch-politisches Fragment”, en Gesammelte Schriften, Frankfurt, Surhkamp, 1991, t. 2, p. 203. [“Fragmento teológico-político”, en Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 193-194].

[47] Walter Benjamin, “Theologisch-politisches Fragment”, ob. cit., p.

204.

[48] Walter Benjamin, “Kapitalismus als Religion”, en Gesammelte Schriften, Frankfurt, Surhkamp, 1991, t. 6, pp. 100-103.

[49] [N. del T.: El término alemán Schuld tiene al mismo tiempo los significados de “culpa” y “deuda”. En el texto comentado aquí por Groys, Benjamin advierte explícitamente de la “ambigüedad demoníaca de este concepto” (Walter Benjamin, “Kapitalismus als Religion”, ob. cit., p. 102)].

6. THEODOR LESSING

El célebre mandato: "Ama a tu prójimo como a ti mismo" constituye la piedra fundamental y la base de la ética europea. Suele darse por supuesto en ello que todos se aman a sí mismos sin necesidad de una instrucción extra. Y, sin embargo, ya Aristóteles señalaba en su Ética nicomáquea que solo el virtuoso puede amarse a sí mismo, y que virtuoso es aquel que obedece las leyes de su pueblo, que es moderado y justo, como lo dicta el uso. El amor a sí mismo resulta inseparable para Aristóteles de la vida feliz en el seno del propio pueblo, del amor y la consideración que el hombre experimenta en su entorno natal. Para un pagano como Aristóteles era imposible imaginarse un desplazado, un paria entre otros pueblos, que estuviese lleno de amor a sí mismo y a los otros, y que fuese también feliz.

El judío es indudablemente un paria entre los pueblos, lo cual significa que el judío no puede amarse a sí mismo. Significa asimismo que el judío es peligroso, pues le está vedado el acceso a aquella piedra fundamental y base de la ética, el "ama a tu prójimo como a ti mismo". En el mejor de los casos, el judío permanece indiferente ante este llamado. Pero no está descartado que lo obedezca y empiece a odiar a los otros del mismo modo como se odia a sí mismo. Es lo que establece la lógica tradicional del antisemitismo. Para ser feliz y virtuoso, además de inofensivo para su entorno, el judío debería, de acuerdo con esa lógica, "volverse como todos". Ese es también el llamamiento que hace Lessing en su escrito: los judíos deben renunciar a su rol de expulsados de este mundo y vivir todos juntos de una vez conforme a sus antiguas tradiciones judías.

Para empezar, no puede objetársele a este llamado que no fuese práctico y razonable. El judaísmo europeo que se emancipó durante la modernidad no fue realmente capaz de lograr, ni procuró, hacer eso de lo que lo acusó tradicionalmente el antisemitismo; a saber: usar la influencia social que acababa de conseguir para asegurarse su bienestar o al menos su seguridad. La atomización y la incapacidad totales del judaísmo como grupo social quedarían completamente al descubierto en la Segunda Guerra Mundial, cuando un judaísmo europeo sumamente disperso y desprovisto de cualquier cohesión fue reunificado por un poder extraño y hostil –con el fin de su exterminio–. Paradójicamente, la conciencia de la unidad y la misión histórica del pueblo judío era más pronunciada en esa época entre los antisemitas que entre los propios judíos. Representados por sus élites

intelectuales ilustradas, estos habían renunciado solícitamente a su misión en favor de la “humanidad” y el “progreso”, llamando también con tanto más entusiasmo a los otros pueblos a emularlos cuanto más conveniente había resultado dicha renuncia para ellos mismos. Los otros pueblos a menudo vieron en este mensaje un astuto ardid por medio del cual los judíos –el pueblo “más universalmente humano”, dado que no tenía su propio Estado– buscaban obtener para sí mismos una posición de preeminencia so pretexto de ideales comunes al género humano. No fue así, sin embargo. No se trataba allí de un ardid. ¡Ojalá hubiera existido un plan semejante! En primer lugar, su número reducido y su fragmentación les habrían impedido a los judíos lograr la dominación mundial, aunque sí podrían haber salvado unas cuantas vidas humanas. Y, en segundo lugar, toda idea que es llevada a la práctica con disimulo e ironía resulta incomparablemente más estimulante que una idea detrás de la cual no hay más que una trivial sobreestimación de sí mismo.

Lessing reconoció con claridad el peligro amenazante. La simpleza de la posición neciamente sincera e ingenuamente autocomplaciente de los intelectuales judíos de su tiempo lo sublevó con razón: hombres que no estaban en condiciones de amarse y defenderse a sí mismos se disponían a hablar en nombre de la humanidad entera y a erigirse en sus defensores, olvidando que esa entera humanidad restante se hallaba en condiciones mucho mejores para defenderse a sí misma y que en caso de problemas lo último que haría sería defenderlos a ellos. Lessing quiso recordarles una vez más a los judíos educados su propio destino como los expulsados entre los pueblos de Europa, destino ante el cual hubieran preferido mantener sus ojos cerrados.

Como alternativa a su disolución en una Europa cristiana –un proceso que amenaza a los judíos con una autoalienación y que por añadidura resulta estéril, ya que en opinión de Lessing los pueblos europeos tampoco estarían dispuestos a acoger a los judíos entre ellos–, Lessing propone a los judíos volver a una vida en el seno del propio pueblo y vivir también ellos como los otros pueblos. Pero este proyecto, que a primera vista parece sumamente natural, pronto revela sus contradicciones. Son los intentos por superar estas contradicciones los que en el fondo le imprimen al escrito de Lessing su fuerza emocional. Para Lessing, el mayor peligro para una vida nacional de los judíos lo representa su afán de universalidad: los judíos no estarían dispuestos a doblegarse ante sus propias tradiciones e ideales si no los consideraran generales y universalmente válidos. De allí que en su búsqueda de lo común al género humano los judíos sean capaces de apartarse de sí mismos, de su pueblo y de sus tradiciones, si llegan a la conclusión de que su propia herencia histórica constituye un impedimento para

alcanzar la universalidad a la que aspiran. En sus opiniones filosóficas, Lessing es ante todo un discípulo de Nietzsche: lo universal se ha encarnado para él en la ciencia y la moral racional, que forman en conjunto la esfera del "espíritu". En la estela de Nietzsche, Lessing ve pues en el "espíritu" su principal adversario. Ni la ciencia ni la moral pueden darle al hombre felicidad y paz interior: son abstracciones inertes, pero que, cuando sustraen al hombre su suelo natal, pueden tener también efectos nocivos y destructivos de la vida. Lessing exige por lo tanto a los intelectuales judíos que revoquen su fidelidad unilateral al "espíritu" y retornen a la tierra, a las tradiciones originarias del pueblo judío.

Lo paradójico de esta exigencia queda claramente en evidencia en cuanto uno hace memoria de que tanto para Nietzsche como para sus seguidores dentro de la filosofía europea de la época –incluido Ludwig Klages, de quien Lessing fue amigo en su juventud y cuyas opiniones filosóficas compartió hasta el final de su vida–, el pueblo judío es precisamente el portador del "espíritu" hostil a la vida, el "pueblo de sacerdotes" por antonomasia. Precisamente el judaísmo, que opone al mundo un Dios trascendente y que lo "culpabiliza", es visto en la tradición de Nietzsche como el origen de todas las tendencias espirituales europeas hostiles a la vida, especialmente del cristianismo. En ese sentido, el llamado de Lessing a un retorno a las auténticas tradiciones judías sirve más bien como indicio de que las raíces del autodesprecio judío son más profundas que una reacción interna a los siglos de persecución. Dicho autodesprecio se funda en la religión judía, para la cual el judío, en virtud de su vida terrenal, es siempre culpable ante Dios. El autodesprecio se revela así como sino judío que viene de antiguo, del que no existe escapatoria.

Lessing era completamente consciente de esta dificultad. Por eso elige la que dentro de su lógica constituye la única salida posible: introducir una distinción entre tradición popular y cultural judía y judaísmo. De hecho, sostiene que la tradición popular religiosa judía es esencialmente pagana. A modo de prueba, aduce en particular aquellos lugares del Antiguo Testamento en los que se condena la idolatría de muchos judíos, y se ocupa también de rastrear motivos paganos en el folclore judío. Lessing remite a la procedencia asiática de los judíos y señala su ajenidad a la Europa cristiana, tendiendo de esa manera un puente con las teorías que remitían al origen asiático de los arios. En otro escrito, Lessing directamente señala al cristianismo como enemigo común de judíos y arios.

En su opinión, la dominación del "espíritu" sobre la vida es exclusivamente obra del cristianismo. El judaísmo queda así libre de

culpa, lo cual le permite a su vez a Lessing convertir en aliados e incluso mentores ideológicos a Nietzsche, el anticristianismo ario y hasta el antisemitismo (en el sentido de “antijudaísmo”, aunque se trata evidentemente de un juego de palabras, similar al del “antisionismo” moderno).

El lector de Lessing se enfrenta en consecuencia a un problema intelectual de un interés y una significación extraordinarios, que adquiere contornos claros gracias a la honestidad intelectual y la destreza dialéctica de Lessing: el llamado a los judíos a segregarse y volverse sobre su propia tradición lleva al mismo tiempo a un llamado a romper con eso que ha sido siempre visto –tanto por los propios judíos como por el mundo entero– como el bien más propio de la tradición judía, con el monoteísmo consecuente, con la creencia en la trascendencia de Dios. Lessing apelaba allí al sionismo, que era y es un movimiento neutral en términos religiosos. Desde sus inicios, el sionismo se halló en una cierta oposición al judaísmo, para el cual Israel solo podía ser reconstruida por el Mesías en el fin de los tiempos. Pero en última instancia el sionismo se concebía a sí mismo como movimiento puramente laico, que no se contraponía de manera fundamental a la religión judía. El escrito de Lessing plantea la pregunta por la dimensión religiosa y metafísica del sionismo, por sus presupuestos místicos. En la reconstrucción de esos presupuestos, Lessing arriba a la negación radical de aquello que durante milenios sirvió de base para la determinación y la conservación de la identidad judía.

Cabe observar en este punto que la tesis inicial del escrito de Lessing –que el amor a sí mismo depende de la conexión con el propio pueblo, con el propio suelo y con la naturaleza– conlleva ya un cierto alejamiento de la concepción del mundo del judaísmo. Al igual que el cristiano creyente, el judío creyente crea su amor a sí mismo a partir del amor de Dios por el hombre. Este amor de Dios es independiente de todas las cosas exteriores, incluidos el pueblo, la tradición y el suelo. Lessing concibe el “espíritu” como hombre ya emancipado religiosamente, para el que los únicos principios universales son la ciencia y la moral, de las cuales no cabe desde luego esperar ningún amor. Para el hombre creyente, sin embargo, Dios no es solo el acusador, sino también el que protege y ampara con su amor. Podría objetarse, desde luego, que esta concepción judeocristiana de Dios y del amor divino es ella misma ya un resultado de la dispersión judía y una compensación de una carencia de amor humano corriente. Pero, en primer lugar, dicha objeción concede en todo caso que el autodesprecio no pertenecería de manera indispensable al destino del pueblo judío, sino que ya habría sido superado con éxito en la religión

judía. Y, en segundo lugar, ella sobreestima la especificidad de la situación judía. Prescindiendo del hecho de que la miseria y la expulsión no constituyen ningún privilegio absoluto de los judíos, la universalidad del Dios trascendente representa ante todo una respuesta a la universalidad de la muerte.

En la polémica contra el judaísmo y el cristianismo, suele reprochárseles a ambos que le amargan la vida al hombre mediante la remisión a la muerte. Esta acusación fue presentada con particular insistencia por Nietzsche y sus seguidores. Lo menos que se puede decir de esta, sin embargo, es que resulta una acusación curiosa. Desde tiempos inmemoriales, no hubo necesidad ni del cristianismo ni del judaísmo para infundirle al hombre miedo a la muerte. Por el contrario, estas religiones buscan liberar al hombre de ese miedo con sus promesas de una resurrección de los muertos y de una vida eterna. El judaísmo crea una alianza entre el hombre y un Dios que está fuera y por encima del mundo. La vivencia de esa alianza ayuda a superar el miedo a la muerte, que sería ineludible si el hombre se sintiera solamente una parte del mundo, como sucede en el paganismo. A este respecto, resulta sumamente interesante que Lessing defina justamente el sentimiento religioso del modo inverso, como vivencia de un estar solo con el mundo, es decir, de un modo que cabría calificar como antijudío.

A menudo en el siglo XX, la vida fue proclamada como el valor supremo y la vivencia de la vida, del "sentimiento cósmico" fue celebrada como la vivencia más elevada a la que podía acceder el hombre. Pero todo en el mundo está condenado a la muerte. En su limitación, la vivencia de la vida es por lo tanto una vivencia de la muerte –como de hecho reconocieron también los representantes de la filosofía de la vida toda vez que buscaron ser verdaderamente consecuentes y honestos–, y la vida auténtica solo se manifiesta en el hombre en el proceso de su autodestrucción, cuando se desintegra su yo humano junto con todo el mundo fenoménico. La vida como valor supremo solo es alcanzada en la muerte, con su "eterno retorno". Toda filosofía de la vida que se basa en la autoconservación, como el "pacifismo ecológico" de nuestros días, constituye una banalidad ingenua. La filosofía de la vida solo puede legitimarse cuando está dirigida a la muerte. Resulta sencillamente cómico, pues, cuando desde una filosofía semejante se acusa al judaísmo de ser hostil al mundo y a la vida.

Huelga decir que la filosofía de la vida tiene toda la razón cuando opone su ser para la muerte a la ciencia, la moral, el reformismo social, los sueños de una "paz perpetua", etc. En suma: a todo eso que

Lessing designa con la palabra “espíritu”, y que no representa más que un atajo de tonterías bienintencionadas, porque si el hombre está condenado a la muerte, ¿no resulta acaso indiferente si muere bajo el capitalismo o el socialismo, si lo hace en la guerra o en su cama, o como hombre educado o inculto? Ese tipo de “valores trascendentes”, indiferentes a la vida y la muerte del hombre, naturalmente merecen que los hombres adopten también una actitud indiferente frente a ellos. De este modo, en la medida en que Lessing equipara el “espíritu” a “la verdad” y “el bien”, uno puede compartir plenamente su indignación. Pero distinta es la situación cuando Lessing identifica ese “espíritu” impotente con el judaísmo y el cristianismo, pues ninguna de las dos religiones reconoce la dominación de la muerte.

Sin duda podría objetarse en este punto que la creencia en la inmortalidad y en la resurrección resulta absurda e indigna de un entendimiento “elevado”; que el hombre pertenece efectivamente al mundo, y, mientras que el paganismo tuvo el coraje de aceptar y vivir con la conciencia de ese hecho, el judaísmo y el cristianismo, en tanto “religiones de esclavos”, buscaron un consuelo en cuentos de hadas. Pero esta apreciación –el argumento central con el que se pretende demostrar la superioridad del espíritu ario y grecorromano sobre el judeocristiano– padece no obstante de un importante defecto: concibe la doctrina de la unidad del mundo y del hombre, en tanto parte de esa unidad, como algo autoevidente. Nietzsche planteó en su momento la pregunta por la genealogía de la moral y llegó a la conclusión de que la moral había sido producida por una vida cercenada en sus derechos: impotente para restituir esos derechos, ella se había vuelto contra sí misma. Siguiendo a Nietzsche, uno podría plantearse la pregunta por la genealogía del “mundo” y de la “vida”. ¿De dónde vienen realmente? Huelga decir que en el marco de este ensayo solo puede darse una respuesta muy sucinta a esa pregunta, pero esta resulta importante para poder aprehender en su núcleo el dilema ante el cual se hallaba Lessing.

En la estela de Klages, Lessing tiende a atribuir al paganismo la “vivencia cósmica” de la unidad del mundo y de la unidad del hombre con el mundo. Semejante vivencia, sin embargo, le fue completamente ajena al paganismo. La esencia de las religiones paganas consistía precisamente en que el espacio sagrado y el espacio profano estaban estrictamente separados y no formaban ninguna unidad. La experiencia religiosa del pagano no podía en consecuencia referirse al “mundo en su conjunto”. La matemática y la moral racional adquirieron su significación también en una tradición pagana como la socrática, pues se pensaba que describían los ámbitos sagrados del mundo (la vida de los astros) y que por eso quienes las dominaban

alcanzaban la inmortalidad. Que la ocupación con la matemática y con la ciencia en general resulta irrelevante para la victoria sobre la muerte no es en modo alguno un descubrimiento del paganismo, sino del judaísmo. El judaísmo y el cristianismo llevaron a cabo la desacralización y la equiparación de lo sagrado con lo profano, que es de donde procede la idea contemporánea de la unidad del mundo y de la vida terrenal, al igual que el célebre "sentimiento cósmico". Este sentimiento de ninguna manera se corresponde con una realidad originaria. Muy al contrario, representa un correlato emocional de la idea abstracta de la unidad del mundo, es decir, de una ficción ideológica que tiene una génesis histórica determinada. Generalmente se recurre a la idea de la unidad del mundo y de la inclusión del hombre en dicha unidad para demostrar el carácter ficticio de la inmortalidad. Pero si esta idea resulta ella misma una ficción, la pregunta sobre la inmortalidad tiene como mínimo que permanecer abierta. Y nadie que intente resolverla puede apoyarse justificadamente en algún tipo de estado de cosas indudable.

Ahora bien, si la idea de la unidad del mundo y la vida procede de la religión judía, resulta todavía más significativo que sea precisamente el judaísmo, en opinión de Lessing, el que prescinde de la auténtica vivencia religiosa, del "sentimiento cósmico". Este ejemplo puede ser visto como paradigmático de la relación del pensamiento filosófico europeo con la tradición judeocristiana. En cuanto se llegó, al interior de esa tradición, a un concepto generalizado y universalizado, esa misma tradición fue declarada de inmediato como un caso especial de dicho concepto, llevando inevitablemente a que esta fuese denotada negativamente. Si se afirmaba la unidad del mundo y la primacía del "sentimiento cósmico" era solo el judaísmo entre todas las religiones el que prescindía de aquel. Si se establecía el principio del Estado laico solo el judaísmo se declaraba como su enemigo irreconciliable. Si la igualdad social era elevada a principio el pueblo judío era declarado portador del espíritu capitalista. Si se reconocía generalmente el particularismo también el judaísmo resultaba allí ser la excepción en virtud de su afán de universalidad. De aquí surge la última paradoja que forma el punto crucial del escrito de Lessing: si los judíos quieren ser "como todos", tienen que segregarse de todos y volverse disímiles a todos; pero para volverse disímiles a todos tienen que renunciar en primer lugar a aquello que constituye propiamente su originalidad.

Esta denotación negativa del judaísmo puede explicarse fácilmente en términos puramente lógicos: toda teoría que formula una pretensión de universalidad está en condiciones de explicar todo excepto la manera en que ella misma ha surgido y se ve obligada, en

consecuencia, a convertir su origen en tabú. La pregunta, entonces, es de dónde viene en definitiva ese afán de una universalidad sin presupuestos. Y allí pueden llegar a descubrirse distintos presupuestos psicológicos para el caso de los europeos y para el de los judíos. Un presupuesto de ese tipo, en el caso de los europeos, sería su constante afán por identificarse con su propia cultura, y su incapacidad para lograr dicha identificación.

La facilidad con la que los judíos europeos abandonaron en la época de la Ilustración sus tradiciones culturales específicas suscitó en su momento un asombro general y en parte también cierto desprecio entre los pueblos cristianos. Los europeos vieron en esa defección, en su radicalismo y en el sentimiento rayano en el odio que abrigaban los judíos educados de la época contra su pasado una confirmación de sus prejuicios antisemitas, ciertamente vastos. Esta reacción de Europa a la rápida asimilación de los judíos presuponía sin embargo que se habían encubierto, con alguna premeditación, una serie de verdades cuyo descubrimiento no se haría esperar mucho. La más importante de estas verdades consistía en que los judíos no consideraban a la cultura europea como algo ajeno, ni podían realmente hacerlo. Los libros sagrados de la cristiandad son también la historia del pueblo judío, son su poesía, su sabiduría y su esperanza religiosa. Por mucho que la Europa cristiana hubiera tomado también de los griegos, los romanos y otros pueblos, la ruptura en su conciencia que causó la adopción de la Biblia como libro sagrado permanecía inexpugnable. La tradición intelectual judía se convirtió en la base de la cultura europea; otra cultura que esa no tiene Europa. No sorprende entonces que los judíos en la época de la Ilustración se adentraran en la cultura europea como en su propia casa, y que buscaran olvidar lo más rápido posible el tiempo en el que se les había vedado la entrada a ella. No podría haber sido de otra manera. El asombro de Europa, la idea de que podría haber sido de otra manera, muestra la dimensión del enceguecimiento en el que se encontraba Europa hasta ese momento.

Por supuesto que en lo profundo de su alma Europa fue siempre consciente de que tenía su cultura de segunda mano, de que la había tomado de otro pueblo. Esa es la fuente del antisemitismo histérico de los europeos, que tiene poco que ver con esa irritación y esa envidia moderadas que comúnmente despierta un pueblo en otro. El antisemitismo de los europeos es un problema puramente europeo. Se eleva desde las profundidades del alma europea cuando esta no encuentra en sí misma el origen espiritual de la cultura que profesa y que solamente llama suya porque no tiene otra cultura.

Es también de allí de donde provienen la insatisfacción y la inquietud

perpetuas que resultan tan características de la Europa cristiana. Los europeos son siempre nostálgicos y agresivos en su nostalgia porque nunca tuvieron esa tierra natal que añoran: dicha tierra natal le pertenece a otro pueblo, le pertenece a los judíos. Cuando el europeo consciente de su cultura dirige su mirada a lo profundo de su interior encuentra allí a otro, al judío. Aparte del judío, lo único que existe en el alma del europeo es la nada pura, la desolación agresiva: una herencia de esos desiertos asiáticos de los que salieron los europeos como de la nada o de la ausencia de cualquier conciencia histórica para apropiarse de lo ajeno.

La historia intelectual de Europa puede concebirse como el esfuerzo constante e inútil por expulsar al judío de la propia alma y colocarse finalmente a ella misma en el comienzo de su propia cultura. Los guetos judíos de la Europa medieval se convertirían en el símbolo de dicho esfuerzo. La estricta segregación territorial de los judíos de la masa restante de la población creó la ilusión de una distancia interior. Profundamente enraizados en la historia judía, los cristianos europeos concibieron su propia vida como la única continuación histórica de aquella y la vida aislada de los judíos en el gueto les permitió mantener esa ilusión tranquilizadora. Pero la ilusión no bastó, sin embargo, para lograr también una calma interior, y fue así como los caballeros europeos se embarcaron en las desgastantes cruzadas: para tomar posesión al menos territorialmente del origen de su propia religión y de su propia cultura: la tierra de los judíos, Israel. La derrota militar de los europeos no hizo más que enmascarar su derrota espiritual. Pronto se hizo evidente que los europeos no tenían realmente nada que buscar en la Tierra Santa.

El fracaso de las cruzadas condujo al proyecto de apoderarse interiormente del origen espiritual. El protestantismo proclamó que el europeo estaba en el origen de la fe, por fuera de cualquier tradición o continuidad, cara a cara frente a Dios. El mesianismo de la comunidad protestante estaba llamado a desplazar de manera definitiva al mesianismo judío. De allí también el antisemitismo militante de Lutero. Muchas comunidades protestantes se llamaron a sí mismas "La nueva Israel". Sus integrantes les daban nombres bíblicos a los niños y muchas de ellas finalmente se embarcaron hacia la tierra prometida, América. Con ese gesto –la ruptura definitiva con el viejo mundo– se consumaba la identificación con los judíos y se hacía posible vivir de nuevo la historia judía. Pero toda esa empresa no podía no derivar en una estilización, del mismo modo que el alocado proyecto de Kierkegaard de fundirse interiormente con Abraham y prestar obediencia al llamado eterno, cuyo origen le era más familiar que a aquel.

Este intenso esfuerzo por colocarse al comienzo de la propia historia imitando externa o internamente la historia sagrada del pueblo judío vuelve a resurgir una y otra vez en la religión y la cultura europeas. Pero con la misma frecuencia se topa uno con el empeño por cortar la conexión con la historia judía. Ya entre los gnósticos aparecen doctrinas que interpretan al Dios de los judíos como el Diablo que fue combatido por Cristo para liberar al mundo de su dominación. Muchos gnósticos no veían en los profetas judíos a heraldos del cristianismo sino a los constructores de la Torre de Babel, a los habitantes de Sodoma y Gomorra, a Caín y no a Abel, es decir: a todos aquellos que se habían opuesto al Dios judío. Como es sabido, la Iglesia condenó en su momento las posiciones gnósticas como heréticas. La línea de tradición del Antiguo al Nuevo Testamento forma el núcleo de la doctrina de la fe cristiana y fija al mismo tiempo la dependencia espiritual del europeo respecto del judío. Es una dependencia dolorosa, sobre la cual abundan palabras amargas e insultantes en el Nuevo Testamento. Alcanza con recordar lo que le dice Cristo a la mujer cananea: “Yo no fui enviado sino a las ovejas perdidas de la casa de Israel […]. No está bien tomar el pan que es de los hijos, y echarlo a los perros” (Mateo 15:24, 26), o las largas discusiones de los apóstoles sobre la iluminación de los paganos. No hay dudas de que estas palabras todavía resuenan en los oídos del europeo, incluso cuando este pretende no oírlas o las interpreta de un modo que en apariencia les quita su sentido polémico e inequívoco. Al fin y al cabo, el cristiano no encuentra esas duras palabras en el Antiguo, sino en el Nuevo Testamento. Es de la boca de Cristo y los apóstoles que escucha ese juicio sobre sí mismo. Y en lo profundo de su alma ha sabido siempre que se habla de él, por más que a menudo pretenda que no es así, que con “el pueblo de Israel” se mienta la Iglesia, es decir, él mismo, y que con “los otros” se hace referencia en última instancia a los judíos. Es solo natural que el europeo aspire de tiempo en tiempo a desprenderse definitivamente del judío y anhele para su cultura otros orígenes putativos. Cabría señalar, en este punto, que el antisemitismo se muestra en todas sus versiones también como una lucha contra la Iglesia, la cual insiste con atrevimiento en que la espiritualidad europea se deriva de la judía. La lucha contra el judaísmo en la historia europea se convirtió siempre inevitablemente en una lucha contra la Iglesia. Y a la inversa, la lucha contra la Iglesia condujo siempre inevitablemente al antisemitismo.

El Renacimiento europeo fue un intento de este tipo de deshacerse definitivamente del judío y de la Iglesia, pero su fracaso estaba ya anunciado en su nombre: la estilización del europeo como romano o griego tenía todavía menos chances que la estilización protestante

como judío bíblico. Los filósofos del Renacimiento y de la Ilustración echaron no poco combustible al fuego del antisemitismo: veían en la Iglesia el principal mal europeo, pero la identificaban a esta con el espíritu judío. Sin embargo, los intentos de encontrar un nuevo fundamento en la “razón” –entendida en el espíritu de la Antigüedad– y de rechazar la “tradición” no tuvieron ningún éxito. No hay que olvidar que la herencia antigua había sido preservada en los monasterios. La razón neoeuropea a fin de cuentas era diferente a la griega, y muy pronto se puso de manifiesto su procedencia bíblica. Tan pronto, incluso, que en poco tiempo la ciencia y la ética racional fueron escarnecidas como invenciones puramente judías destinadas a cercenar a Europa de sus tradiciones. La esterilidad y la generalidad de la razón ilustrada hicieron que la desolación en el alma europea se volviera aún más conspicua. La Ilustración puso especial énfasis en las “ideas claras y distintas”, en lo autoevidente, y allí quedó al descubierto que, como era de esperar, lo que el europeo veía como claro, distinto y evidente era lo que su cultura europea –es decir, judía– le había enseñado a ver de ese modo. Fue justamente esta conclusión la que hacia el final de la Ilustración se impuso súbitamente a los europeos con la mayor “claridad y distinción”. En el preciso momento en el que Europa, embriagada por su ruptura total con la tradición judeocristiana, se sentía por primera vez lo suficientemente fuerte como para derribar los muros de los guetos y concederles a los judíos la entrada a la vida social, convencida de que estos ya no tendrían nada que buscar allí, quedó de un golpe al descubierto que los judíos habían estado esperando que ello sucediera, y que el conocimiento sumario y libre de prejuicios que los europeos habían adoptado espontáneamente era justamente esa cultura judía en la que el judío se movía a sus anchas.

Cuando se tomó conciencia de ese hecho se produjo un verdadero shock en Europa: al fin el europeo había echado una mirada desprejuiciada a su alma, y nuevamente había descubierto allí al judío. Este shock desató una nueva ola de antisemitismo, que hizo palidecer todo lo que se había dado hasta entonces en ese terreno. La sensación de que el judío estaba alojado en lo más profundo y secreto de la propia alma encontró su correlato externo, por así decirlo, en la inasibilidad territorial de los judíos, los cuales luego de abandonar los guetos se habían desparramado por toda Europa. El europeo perdió entonces la confianza en sí mismo, la confianza en su propia razón y en todo lo que le resultaba convincente en las elucidaciones de los otros. Constantemente lo atormentaba el pensamiento de si no era acaso el astuto judío el que lo llevaba de la nariz en esas elucidaciones en apariencia tan convincentes. ¿No estaría este buscando sacar

ventaja, en el marco de una conspiración judía de alcance mundial e intangible, de su superioridad cultural? Como es sabido, esta reacción a la razón judeo-ilustrada encontró su expresión más fuerte en la filosofía alemana.

La tradición dice que los alemanes se consideran a sí mismos –no sin razón– como el pueblo más interesante de Europa. Mientras que los europeos pertenecientes a la raza latina se han olvidado hasta tal punto de sus orígenes no europeos que no tienen memoria de otra herencia cultural que la romana, y en consecuencia lo único que puede oponerse a la cultura judeocristiana que les es ajena es una Antigüedad no menos ajena, los alemanes han conservado en su alma el recuerdo de su lejano pasado pagano, el recuerdo de otras imágenes y otros mitos. Por eso los alemanes se sienten lo más alejados en su interior de su cultura "oficial", lo cual se expresa en su inseguridad interior y en su melancolía. Los alemanes saben que alguna vez tuvieron algo diferente. Ahora, qué era eso es algo que ya no pueden saber, por más que esfuercen la memoria. Los alemanes aún sienten dentro de sí esa nada asiática que el resto de los europeos han olvidado para siempre. Y la filosofía alemana eleva esa nada al rango de una virtud: el romanticismo alemán persigue lleno de añoranza distancias desvanecidas; desoyendo los argumentos de la razón, ansía escapar y esconderse del judío. Proclama –hasta llegar a Heidegger– que solo la "nada" es creadora, que solo ella "congrega" al hombre y la cultura. Y como la esfera completa de la palabra hablada habría sido ocupada por el judío, el lugar de la verdadera palabra estaría en el silencio. El alemán corta sus lazos con la cultura y se disuelve en una "unidad cósmica" –sea esta de la naturaleza que sea–, a la que entiende que el judío no tiene acceso.

El escrito de Lessing, sin embargo, sirve también para la refutación de esta tesis. Lessing traza una galería de retratos psicológicos cuyos héroes son todos intelectuales judíos a los que la ruptura con su pueblo como consecuencia de la Ilustración envenenó en su interior; detestan su condición de judíos y se sienten arrebatados por una arianidad con la que sin embargo son incapaces de identificarse. Estos judíos arianizados de Lessing son acaso mucho más románticos, refinados y decadentes, y viven aún más en la nada que los arios románticos –lo cual para el lector atento es ya un indicio de que no todo está en orden en el sueño ario–. Si bien Lessing se complace plenamente en sus héroes, pareciera más bien haberse propuesto consolarlos. Un posible consuelo lo ve, como ya mencionamos, en el hecho de que la apropiación de la representación aria de la superioridad del "alma" sobre el "espíritu" (Klages), así como del pueblo y el suelo sobre el cosmopolitismo y la idea abstracta de

humanidad, no había acarreado el intento de fundirse con la arianidad como una raza superior, sino en todo caso de realizar la idea aria al interior del pueblo judío y transformarlo a este en una variante del pueblo ario. El destino del pueblo judío se revelaría así nuevamente como destino universal de la humanidad, pues el pueblo judío sería el que más se ha alejado de sus raíces y sentiría por estas una añoranza más profunda que la de cualquier otro pueblo. Así pues, antes de que los arios terminen de desvanecerse en la nada y de fundirse con la naturaleza, el judío nuevamente se les habrá adelantado. Es posible que el escrito de Lessing sea un ejemplo más grosero de autodesprecio judío que todo lo que se describe en él: en su defección del auténtico acervo judío, Lessing no solo llevaba a cabo la misma ruptura con el judaísmo que los héroes de su libro, sino que se proponía incluso liquidar ese acervo cultural y volver a erigir sobre un fundamento completamente diferente la vida del pueblo judío, al que por cierto le volvía a adjudicar una posición de liderazgo en el mundo. Es del todo comprensible por qué la filosofía europea se vio constantemente asechada por la idea de buscarse un nuevo fundamento. Podría incluso afirmarse que esta búsqueda constituye la esencia de la filosofía europea, que ella es su definición y su raison d'être. La filosofía europea da expresión a la necesidad del alma europea de liberarse del judío, de esa tradición judeocristiana que sintió siempre como algo ajeno. Resulta igualmente natural que la filosofía europea haya estado dispuesta a explicarlo todo y a legitimarlo todo, excepto a los judíos: legitimarlos hubiera significado admitir ante sí misma que el intento de salir del pantano tirando de la propia coleta como el barón de Münchhausen, es decir, de explicarse a partir de sí misma, resultaba imposible. Hubiera significado admitir que la filosofía europea, en definitiva, es solo un ritual de esa tradición por mor de cuya negación existe. Se plantea sin embargo la pregunta de por qué los judíos se mostraron por su parte tan dispuestos a incursionar en esa tradición filosófica europea. Y, a este respecto, fueron precisamente los judíos los que crearon las doctrinas más radicales: alcanza con pensar en Marx, Freud, Husserl y Wittgenstein. Hubo también razones para ello, aunque tenían un aspecto algo diferente que las de los europeos.

Los judíos padecen de lo que podría llamarse “complejo de elegidos”. Este complejo se transfirió por otra parte también a aquellos intelectuales europeos que habían absorbido completamente la tradición judeocristiana. Los judíos fueron elegidos por Dios sin el menor mérito: Abraham era un pequeño hombre en su ciudad. La elección secundaria de los judíos, por así llamarla, en tiempos de Moisés resulta aún más característica. Los judíos eran entonces esclavos, una estirpe despreciada dentro de Egipto. Y es precisamente

a ellos, a los expulsados, que se dirige el Señor. Precisamente porque son los expulsados, porque por sí mismos no son buenos para nada. A lo largo del Antiguo Testamento se pone constantemente de relieve que los judíos no son buenos para nada, a causa no solo de sus atributos prácticos, sino también de sus cualidades morales, y que Dios nos los ha elegido en virtud de lo que ellos representan, sino por la razón contraria. De este modo, aunque los judíos no tienen su condición de elegidos, su religión y su cultura de segunda mano como los europeos, sino de primera, carecen sin embargo de ese orgullo y de esa seguridad en sí mismos que tenían, por ejemplo, los helenos. ¿De dónde hubieran podido obtenerlos? Los judíos solo se sienten seguros mientras Dios no los abandone, o mientras ellos mismos no abandonen a Dios. En cuanto los judíos se desprenden del sentimiento de que el derecho que "no es de este mundo" está de su lado, los invade la conciencia de su situación insatisfactoria en el mundo y de su propia imperfección. Es fácil censurar al fariseo por sentirse orgulloso de ser un justo delante del publicano, pero ese orgullo es su único recurso, otro no tiene. Es por eso que el "autodesprecio" invadió especialmente al judaísmo europeo de la modernidad que había perdido su fe: en su propia historia, habiendo eliminado a Dios, no encontró más que infelicidad y autorrecriminación. Obligado por la necesidad, se volvió hacia la cultura europea, donde reencontró sus propios valores espirituales, solo que acicalados y llenos de orgullo de sí mismos.

Ni todos los éxitos exteriores en la cultura europea –Lessing lo demuestra de manera sobresaliente en su escrito– pudieron consolar a los judíos, puesto que habían perdido ya el sentimiento de ser justos, al igual que el amor de Dios. De allí surgió el proyecto de volver a conseguir el estatus de elegidos, de convertirse nuevamente en una parte del pueblo de Dios. Pero este proyecto no podía reconducir a su pueblo al intelectual judío que había perdido su fe. Ello hubiera significado retornar a la fe de sus antepasados, lo cual era ya psicológicamente imposible. En el momento de turbación, el judío fue presa de ese "complejo de elegido" que había mamado con la leche materna y que ahora se apoderó de él de manera inevitable y con una fuerza irresistible, llevándolo a producir cosas al estilo de: "¡Proletarios de todos los países, uníos!". En otras palabras: el judío busca a su alrededor a los desposeídos y oprimidos, como lo habían sido los judíos cuando Dios los eligió, y se desvive por elegirlos él ahora y ver en ellos al nuevo pueblo de Dios. También el propio pueblo puede ser el elegido, pero solo si el judío ve que este realmente sufre, y a fines del siglo XIX y comienzos del XX los judíos en Europa occidental no sufrían del todo.

El modelo para este tipo de procedimiento de elección era por

supuesto el que ofrecía la historia de la cristiandad. La verdad cristiana se abrió a los necios de este mundo; a los sabios, especialmente a los judíos conocedores de la ley, permaneció cerrada. Para los apóstoles judíos, su grey se convirtió en su pueblo, y sus paisanos se convirtieron en sus enemigos. Resulta significativo lo ambigua que ha sido la palabra "judío" desde tiempos inmemoriales hasta la época actual y su fijación en las leyes del Estado de Israel. Judío es, por un lado, el que pertenece por su origen al pueblo judío, el que desciende de la "semilla de Abraham"; pero también, por otro lado, el que profesa la fe verdadera, el que ha sido elegido por Dios. Nada más sencillo que deducir de esa ambigüedad la idea de que no es judío el que no ha sido elegido por Dios, por más que lo sea de sangre. Pero si los apóstoles se dirigieron a aquellos que estaban tan preparados para creer como ellos mismos, y que podían entonces ser tan elegidos como ellos mismos, los profetas de la modernidad se eligen un pueblo para ellos mismos y procuran fundirse con él, lo cual naturalmente los coloca en una difícil situación.

Los judíos que se eligieron un nuevo pueblo –judíos como Marx, por ejemplo– llevaron a cabo su elección con un rotundo fanatismo religioso. El pueblo elegido fue investido con una función mesiánica y se le prometió toda la gloria de este mundo, mientras el propio pueblo era objeto de múltiples afrentas, ya que su pretensión al carácter de elegido tenía que ser radicalmente negada (de cara a todos los otros pueblos, a este respecto, se permaneció indiferente). No solo debía destruirse el recuerdo de la elección anterior, sino que también era necesario impedir cualquier intento futuro. Los nuevos profetas sabían muy bien que el proceso de elección podía no terminar con ellos y que mientras viviera la civilización judeocristiana existiría siempre la amenaza de que los portadores actuales de la idea mesiánica fuesen relevados por otros nuevos. Para que la elección fuese indiscutible, era necesario destruir el fundamento que la había hecho posible. Los judíos que padecían de este "complejo de elegidos" se unieron así a portadores de la idea mesiánica que no querían ser elegidos por nadie, sino estar ellos mismos al comienzo de su camino.

Existe por lo demás una conexión directa entre la universalidad de la condición de elegido y una situación originaria de humillación: solo aquel que no era considerado como un hombre podía convertirse en símbolo universal de la humanidad, hasta por razones puramente lógicas. El modo en que Karl Marx realizó esa conexión resulta conocido, al igual que lo que resultó de ello: en todos los países del "proletariado victorioso" se restringieron considerablemente los derechos de la misma intelligentsia que había proclamado al proletariado como clase mesiánica. Se llegó al punto de negarles a los

hijos de la intelligentsia el acceso a los establecimientos de educación superior: este les fue concedido a los hijos de los trabajadores, que estudiaron allí lo que había sido generado antes por la intelligentsia. Después de la Revolución de Octubre en Rusia los típicos rostros de intelectuales de los fundadores del marxismo-leninismo miraban a la multitud desde todos los afiches, y sin embargo los que de hecho portaban un rostro de ese tipo (o anteojos y algún otro atributo vinculado a la educación) sufrieron palizas y fueron muertos a golpes a causa de su mera apariencia. La analogía con las persecuciones de judíos a manos de los cristianos sobre el trasfondo de la representación ubicua de escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento resulta palmaria. (Así como el desarrollo de la filosofía europea puede ser entendido como una continuación histórica de los intentos por liberarse del "judío interior", o como lo expresa el apóstol Pablo, de la "circuncisión del corazón", también la evolución del arte europeo –sobre todo en el Renacimiento, que fue su época decisiva– puede entenderse como el esfuerzo por deshacerse del rostro del judío).

A pesar de las amargas experiencias mencionadas, los judíos y la intelligentsia europea judaizada no desisten de su búsqueda del "pueblo elegido". Dicho sea de paso, la elección de los "humillados y ofendidos" está siempre vinculada además a objetivos prácticos: la búsqueda de nuevos mercados para colocar la propia producción intelectual, que no tiene salida en las metrópolis saturadas de ideas. En el último tiempo, los objetos de la elección fueron volviéndose tranquilizadoramente más exóticos: China, Camboya, Cuba, Nicaragua. Los enfermos mentales, como para Freud y Foucault, los indios del Amazonas, como para Lévi-Strauss, o los árboles del bosque alemán, como para los "Verdes" de dicho país. No menos exótica, aunque sí más riesgosa, fue en su momento la elección de Lessing y de los héroes de su libro: como representantes "humillados" por el destino de un principio común al género humano eligieron a alemanes que proclamaban la superioridad de la raza aria.

Esta elección, que a primera vista resulta curiosa, obedecía en realidad a motivos profundos. Ante todo en términos de la historia de la filosofía: si bien los teóricos de lo ario priorizaban lo particular por encima de lo universal (la idea aria por encima de la idea de humanidad), fundamentaban al mismo tiempo esa prioridad remitiéndose a algo todavía más universal que la humanidad y su cultura: a la idea de un cosmos que abarcaba todo lo viviente y lo muerto. Más aún, la primacía de lo ario se fundamentaba con el argumento de que el ario se hallaba en una relación privilegiada con esa universalidad. Y, aunque los teóricos de lo ario criticaban la aspiración a la universalidad, en realidad continuaban no obstante la

tradición de expansión teorética judeocristiana. Nietzsche, en este sentido, es un típico ilustrado. No solo porque su concepción del cosmos –como ya se dijo– se basa en la concepción judeocristiana, sino sobre todo porque continuó con la táctica desenmascaradora de la Ilustración, desenmascarando a la propia razón como aberración. Lessing resalta esta circunstancia e insinúa al lector que el verdadero creador de la doctrina de Nietzsche –y en consecuencia también de la idea aria en su forma intelectualmente aceptable– habría sido el judío Paul Rée, al que a diferencia de Nietzsche solo le faltó, para alcanzar la fama, superficialidad, energía, autocomplacencia y sangre aria.

Lessing y sus héroes, por otro lado, no ponderaban lo ario allí donde tenía éxito o lo prometía: en la figura de Maximilian Harden, Lessing le presenta al lector el tipo del judío arribista por el que no siente ninguna simpatía. Lessing se sentía atraído por la arianidad trágica de Nietzsche y Klages. El héroe de Nietzsche está solo y desamparado; es el único fuerte resistiendo a la conspiración de los débiles que se extiende a todo el mundo, y en ese sentido es más débil que el más débil de los débiles. Al héroe de Nietzsche no le queda pues otra cosa en el mundo más que la muerte, a la que ama y acude. Los judíos de Lessing son todos héroes nietzscheanos por antonomasia. En la implementación que estos hacen de la muerte, la idea aria se muestra conmovedoramente desamparada, produce un estremecimiento sentimental, y puede que así les haya parecido también a muchos en Alemania después de la guerra perdida.

Sin duda hay una razón adicional por la que Lessing se vio atraído por el antisemitismo ario de Nietzsche. En la época en la que escribía Lessing, el judaísmo había adquirido –con una intensidad inusitada en Nietzsche y en Klages– una significación grandiosa y providencial en comparación con todas las otras fuerzas históricas. Esta significación era puramente negativa y destructora, pero ese detalle no era especialmente importante. Más bien lo contrario, si uno piensa en el llamado de Nietzsche a "vivir peligrosamente". El judaísmo se convierte en Nietzsche en una fuerza propulsora de la historia universal, sin la cual los pueblos arios se habrían anquilosado en el "amor al destino". Podría incluso decirse que el judaísmo sería ese destino que los arios harían bien en amar precisamente porque los lleva a la ruina.

En comparación con esta misión metafísica y cósmica del judaísmo, el llamado sionista a permanecer judíos y al mismo tiempo "volverse como los otros pueblos", o el llamado liberal a abjurar del judaísmo y volverse de esa manera como todos los otros hombres sin duda resultan sumamente prosaicos.

La verdadera tragedia de los judíos de la época en la que vivió Lessing –y también de los de nuestro tiempo– radica en que se acostumbraron cada vez más a recibir de los antisemitas la confirmación de su predestinación histórica, pero perdieron ellos mismos la fe en su condición de elegidos y buscan realizar de otro modo su “complejo de elegidos”. A juzgar por los libros del Antiguo Testamento, los judíos de entonces consideraban por debajo de su dignidad verse a sí mismos como expulsados o derrotados. Toda vez que fueron derrotados u oprimidos, lo interpretaron como si hubiera sido Dios el que “endureció los corazones de sus enemigos”, “robusteció a sus enemigos” y “les dio fuerzas” para azotar a los judíos por sus pecados y su apostasía. El cristianismo conservó ese pathos aristocrático y explicó las persecuciones de judíos por su negativa a reconocer a Cristo. En la historia sagrada de los judíos, los otros pueblos aparecen solo como instrumentos desprovistos de voluntad propia y sin ninguna participación en las relaciones profundamente íntimas de los judíos con su Dios. Estos pueblos comienzan guerras y las ganan cuando el Dios judío así lo dispone. Pero cuando este se reconcilia con su pueblo sufren derrotas y son exterminados. Ni a la hora de la victoria ni a la hora de la derrota conocen pues a ese poder que los encumbra para después dejarlos caer. ¡Qué contraste entre esa alianza sublime con el propio Dios y las apelaciones a la humanidad internacional a las que tanto se han acostumbrado los judíos hoy en día y que como es sabido no producen ningún efecto! (Los últimos restos de la vieja fe aristocrática aún no han sido extirpados del todo del pueblo judío. Me consta que, cuando Stalin murió poco antes de que se efectuara la deportación de todos los judíos a Siberia que ya había sido decidida, muchos judíos rusos dijeron: Dios no le permitió llevar adelante eso). Que los judíos acepten la culpa por todo lo que sucede en el mundo representa para Lessing –que en esto sigue a Nietzsche– solo una debilidad y una fuente del “autodesprecio”. Ello resulta pertinente, aunque solo en relación con el judío moderno, emancipado, que ha perdido su antigua fe.

El libro de Lessing sobre el “autodesprecio” judío es él mismo un signo de que los judíos han perdido la fe en su condición de elegidos, sin la cual se sienten un pueblo desgraciado y desamparado. Visto desde fuera, Lessing defiende un programa en su escrito que está cerca del sionismo, pero con la sola diferencia de que al apoyarse en las teorías raciales de su época insta al pueblo judío a una renuncia más radical al judaísmo que la que llevó a cabo el sionismo “oficial”, el cual opuso al pathos mesiánico de la religión judía el programa político de la construcción de un Estado laico. Pero el libro tiene en realidad un significado más profundo. Sin duda Lessing encuentra satisfacción en

esos héroes que se desprecian a sí mismos, ya que prefirieron ver su judaísmo como un poder demoníaco de escala mundial al que había que aniquilar antes que abjurar de su estatus de elegidos. No habría que olvidar, sin embargo, que esa nostalgia judía por la condición de elegidos se buscó el aliado equivocado en la arianidad de Nietzsche. En la civilización europea, el guardián y heredero de las esperanzas mesiánicas judías es ante todo y a pesar de todo el principio universal cristiano. Así lo atestigua también la historia europea más reciente: corrientes que comenzaron como antisemitas se revelan inevitablemente como anticristianas en el sentido más amplio, es decir, como opuestas a todo lo que hace a la fuerza y al valor específico de la civilización occidental. Y a la inversa, todos los nacionalismos europeos provinciales y nostálgicos con dejos indo-tibetanos terminan inevitablemente en la judeofobia más primitiva.

7. ERNST JÜNGER

El ensayo de Ernst Jünger El trabajador (1932) suele ser tratado por los críticos como un texto político, como un proyecto al servicio de la creación de un nuevo Estado totalitario, basado en los principios de la tecnología moderna y de las nuevas formas de organización. Me parece sin embargo que el verdadero propósito del texto responde al interés de Jünger en la inmortalidad individual. Después de la muerte del "viejo Dios", tal como fue proclamada por Nietzsche, esta inmortalidad consiste en la capacidad del hombre individual de trascender su propia muerte. Este propósito resulta particularmente visible cuando uno sigue las reflexiones de Jünger sobre el tropo de la tecnología, que se presentan como una polémica contra la vivencia "única", individual. Para Jünger, la idea de que una experiencia de este tipo es a la vez posible y deseable constituye la base no solo del individualismo burgués, que inviste a todo hombre de derechos humanos "naturales", sino también de toda la trayectoria ideológica de la democracia liberal, que marcó al siglo XIX. Jünger emplea la tecnología básicamente como elemento de prueba para fundamentar dos tesis: en primer lugar, que la comprensión burguesa y liberal de la vivencia individual se ha vuelto obsoleta en el siglo XX; y, en segundo lugar, que dicho concepto ha perdido de todos modos su significado original, ya que nuestro mundo social ha ido siendo crecientemente organizado por el dominio de la racionalidad tecnológica.

Jünger usa la expresión "vivencia individual" (individuelles Erlebnis) para describir una experiencia de este tipo. El término recoge el concepto de "vida" (Leben), del que se deriva "vivencia" (Erlebnis). Jünger argumenta en el texto que para la ideología burguesa tradicional es solo bajo el presupuesto de su unicidad que la vida resulta invalorable. Es por eso que los liberales consideran la protección de la vida individual como la más alta obligación moral y jurídica. Jünger intenta demostrar una y otra vez que en el mundo de la tecnología moderna dicho concepto ha perdido su validez y su sentido. Se pronuncia en los mismos términos en contra de la protección legal de la vida individual, de los derechos humanos, de la democracia y del liberalismo, y lo hace siempre con total franqueza.

Pero a diferencia de otros autores con simpatías totalitarias (de los cuales la primera mitad del siglo XX estuvo plagada), Jünger emplea métodos retóricos y discursivos sumamente peculiares. No le exige al individuo que se someta a ningún Estado, nación, raza o clase.

Tampoco pone los valores del colectivo por encima de los del individuo. En cambio, Jünger pone su empeño en demostrar que la vivencia individual ya no resulta accesible y que en el mundo de la tecnología moderna ya no existe directamente el individuo como tal. Por eso el intento de defender los derechos humanos del individuo no tendría ningún sentido, porque ya no hay ningún individuo al que proteger. Pero también la coacción política para someter al individuo al colectivo se vería desprovista de cualquier función real. Si seguimos a Jünger, el sujeto que requiere nuestra atención es más bien el sujeto desindividualizado de la tecnología moderna: el trabajador. En la era de la tecnología el sujeto todavía es el portador de experiencias, pero estas ya no son individuales, sino impersonales, seriales y estandarizadas. Un sujeto que ya no se diferencia de la masa no tiene ningún uso para la protección de los derechos humanos. Puesto que sus experiencias son impersonales, seriales y reproducibles, dicho sujeto es también inmortal. Jünger no busca pues sacrificar al individuo en aras de un proyecto político o estético; cree más bien que este ya ha desaparecido. Y así como ya no hay nada para sacrificar, tampoco queda nada que haya que proteger.

Si bien Jünger ciertamente no excluye la posibilidad de vivencias únicas, sostiene que se ha desvalorizado el carácter único, irrepetible e insustituible de tales experiencias. En el mundo moderno solo pueden tener valor las experiencias seriales, que pueden ser repetidas y reproducidas en todo momento. La desvalorización de la unicidad se origina en el propio juicio de gusto del individuo. Jünger fundamenta esta afirmación aludiendo al hecho de que el público en general prefiere los productos elaborados en serie a los productos individuales. El comprador típico de un automóvil, por ejemplo, elige un modelo estándar, de alguna marca reconocida; no tiene ningún interés en un ejemplar único hecho a medida.[50] El individuo moderno solo valora aquello que es estandarizado y producido en serie. Los objetos reproducibles son fáciles de recambiar, y en ese sentido prometen una cierta indestructibilidad e inmortalidad. Si un conductor destroza su Mercedes, teóricamente tiene siempre la posibilidad de comprarse otro ejemplar del mismo modelo. Jünger apunta a mostrar que hemos llegado a tener el mismo tipo de preferencias en el terreno de la experiencia personal, y tendemos a preferir lo estandarizado y lo serial. Las películas más exitosas son aquellas que resultan más uniformes y que despiertan siempre los mismos sentimientos independientemente de quién se halle en el público. A diferencia de la asistencia a una representación teatral, una salida al cine no ofrece ya una experiencia única.[51] Las tecnologías modernas ofrecen algo diferente a cambio: la promesa de inmortalidad, una promesa que

tiene su garantía en la repetibilidad y la reproductibilidad. Esta se realiza en el momento en que el individuo moderno interioriza los sentimientos previstos y adapta su propia vida interior a la serie.

La naturaleza tecnológica y serial de la experiencia moderna produce un efecto calculado sobre la subjetividad moderna (que es ella misma la suma de estas experiencias): vuelve al sujeto humano intercambiable y replicable. Si todas nuestras experiencias tienen en común ser originalmente reproducibles, impersonales y seriales, ya no hay ninguna razón de peso –como mencioné arriba– para atribuir importancia a un individuo determinado o para proteger una vida humana particular. Jünger insiste en que solo el tipo humano condicionado por la tecnología conforme a un plan tiene valor o relevancia para nuestro tiempo; el término con el que designa a este tipo de ser es la "figura del trabajador" (Gestalt des Arbeiters). Después de sobrevivir al servicio durante la Primera Guerra Mundial, Jünger ya no pudo seguir adhiriendo a la retórica de los derechos humanos. En un texto anterior sobre "La movilización total" (1930), describe la guerra moderna como una máquina que destruye cuerpos humanos en forma completamente anónima. En este modo de destrucción, todo lo que transcurre en el plano de la vivencia individual deja de tener sentido.

La muerte anónima del soldado desconocido resulta completamente insignificante, porque el soldado –al igual que el Mercedes– puede ser reemplazado.[52] En este sentido, Jünger ve al soldado y al trabajador como inmortales. Para sobrevivir en la cultura tecnológica, la vida humana individual tiene que imitar a la máquina –incluso a la máquina de guerra que la destruye–. Esta técnica de imitación se desdobla, en efecto, como una tecnología de la inmortalidad. La máquina misma existe entre la vida y la muerte; aunque está muerta, funciona y trabaja como si estuviera viva. A raíz de esto, la máquina oficia a menudo de símbolo de la inmortalidad. Resulta sumamente elocuente, por ejemplo, que Andy Warhol anhelara "convertirse en una máquina" –aunque mucho más tarde que Jünger–, porque también él vio lo serial y lo reproducible como camino a la inmortalidad. La idea de convertirse en una máquina sin conciencia puede resultar absurda o pesadillesca para muchos, pero para Jünger y Warhol representaba la posibilidad última y única de escapar a la muerte individual. La estrategia principal de Jünger es la obtención de la inmortalidad que ve realizada en la alienación maquinal.

A este respecto, la relación de Jünger con las instituciones de la memoria cultural, como los museos y las bibliotecas, resulta especialmente notable, ya que dichas instituciones son las garantes

tradicionales de la inmortalidad. Ello no le impide a Jünger declararse dispuesto a destruir todos los museos y bibliotecas, o al menos a consentir su destrucción. Estos conservan objetos únicos, que se hallan fuera de los límites de la producción en serie, lo cual en el mundo tecnológico no tiene básicamente ningún valor.[53]En lugar de mantener el museo como un espacio para la experiencia estética privada, el público debería instruir su mirada y pensar en cómo elevar el mundo tecnológico entero a una obra de arte. Al igual que para los constructivistas rusos de los años veinte, el nuevo cometido del arte para Jünger es idéntico al de la tecnología. Dicho cometido consiste nada menos que en transformar estéticamente al mundo entero, al planeta entero, acorde a un único plan técnico, estético y político. Los artistas radicales de la vanguardia rusa también reclamaban la eliminación del museo como sitio privilegiado para el disfrute del arte. Y hacían al mismo tiempo un llamamiento para que en adelante solo el arte industrial fuese considerado relevante.[54] Jünger fue influenciado con toda probabilidad por esta estética radical. En su ensayo hace repetidas observaciones aprobatorias sobre la política del Estado soviético de los trabajadores. También parece haber estado influenciado por el "arte máquina" de Tatlin, un programa artístico que fue introducido en Alemania por los dadaístas de Berlín y constructivistas rusos como El Lisitzki y Ilyá Ehrenburg. La forma de la estética de Jünger se diferencia en un solo punto de la de los constructivistas: Jünger combina los eslóganes constructivistas con una admiración por los estilos arcaicos y clásicos, en la medida en que manifestaban un alto grado de serialidad y uniformidad. No lo fascina solo el universo de los uniformes militares, sino también el universo simbólico de la Edad Media católica y la arquitectura griega, ya que todos esos estilos acusan un alto grado de serialidad y regularidad.

La argumentación de Jünger contiene sin embargo una contradicción, que es la repetición de la contradicción que se halla también en el discurso de los constructivistas rusos. En ambos casos, la retirada de la estética tradicional y la victoria de la nueva tecnología son descriptas como hechos inapelables que exigen aceptación. Al mismo tiempo, ambos comparten un programa tripartito que promete una nueva estética, una nueva sensibilidad estética y un nuevo orden estético-político. ¿Pero de dónde surge la necesidad de un programa semejante si la victoria de la tecnología moderna ya se ha hecho realidad? Evidentemente, la victoria histórica de la tecnología no resulta suficiente para Jünger. La tecnología también tiene que ser vista de una manera determinada; tiene que ser interpretada como una nueva forma de arte, como una nueva conciencia genérica e impersonal, como una nueva inmortalidad. En el centro de su interés no está pues

la tecnología como tal, sino un cambio de perspectiva, que introduce una nueva experiencia y una nueva percepción. Su meta es hacer que el lector mire la tecnología bajo una luz completamente nueva. En última instancia, Jünger insta a concebir la civilización entera, y el planeta que la soporta, como un único ready-made, como obra de arte total. Duchamp ya había demostrado esta posibilidad cuando exhibió en el museo objetos cotidianos producidos por la civilización moderna. La estrategia de Jünger es pues perfectamente concebible en el contexto de la estética moderna, pero su meta solo es alcanzable dentro del museo, del archivo cultural, o al menos en el terreno de la interpretación. Por otro lado, ese cambio de perspectiva representa una experiencia estética única, una operación estética irrepetible, que no sería posible replicar ni producir en serie. Dicha operación se refiere al mundo entero, de manera que el mundo se vuelve una totalidad única y autónoma, un objeto de contemplación único y acabado.

Aunque Jünger proclama en su ensayo la imposibilidad de una experiencia única y personal, El trabajador representa al mismo tiempo una experiencia estética única e irrepetible, que consiste en la revelación de aquella imposibilidad. El ensayo promete la inmortalidad que Jünger ve en la serialidad, pero al mismo tiempo apunta a funcionar como desvelamiento último, posthistórico y apocalíptico de ese fin de la historia que conocemos ya de muchas otras fuentes. En el mundo tecnológico que Jünger delinea en El trabajador, su propio texto sería extraño, incomprensible, e incluso superfluo, porque en semejante mundo sencillamente no habría lugar para ni necesidad de ningún tipo de mensaje estético personalizado.

La insatisfacción de Jünger con su posición como escritor igualmente ajeno a las masas de lectores burgueses y proletarios claramente fue un impulso fundamental para la escritura de El trabajador. Jünger no quería restringir su rol social al de un autor cuyos escritos son lanzados al mercado como mercancías y juzgados según criterios como su impacto psicológico o la resonancia estética en el lector individual. Como tantos otros autores de su tiempo, Jünger no se contentaba con proporcionarle a su lector una “vivencia individual”; quería transformar su conciencia y su vida. En lugar de intentar obtener el reconocimiento de los consumidores literarios, es él quien hace una valoración de sus vidas. En la misma línea, Alexandre Kojève escribiría algo más tarde: “El escritor solo puede lograr el éxito, pero lo que quiere son resultados”.[55] El desdén por el lector lleva a Jünger a identificarse con el productor y el trabajador, lo cual se corresponde también con su desprecio por los consumidores en general.

El deseo de un dominio sobre el consumidor –que cumple un rol central para el funcionamiento de la economía liberal moderna– es uno de los aspectos más notables de la visión política de Jünger. El trabajador produce, pero no hay nadie para consumir los bienes generados por su trabajo, ya que la sociedad entera se ha entregado al ideal de una producción ilimitada. Como consecuencia de ello, la guerra se convierte en el único consumidor posible de los bienes producidos. En un mundo dividido en sociedades que se organizan como unidades de trabajo, la guerra se produce ya como resultado de la competencia. En un mundo desprovisto de comportamientos habituales de consumo, el primado de la guerra es el supuesto fundamental de la producción. Y sin embargo Jünger no considera a la guerra como el fin último de la producción industrial moderna; para él la quintaescencia de la sociedad tecnológica es la "figura del trabajador".

En contraposición a muchos de sus colegas, Jünger elogia el progreso tecnológico. Pero solo lo promueve porque entiende que este progreso es históricamente limitado y finito. En la modernidad, los escritores tendieron tradicionalmente a colocarse en oposición al avance infatigable del progreso técnico. A fin de cuentas, el progreso relativizaría y pondría en tela de juicio cualquier logro artístico individual. Pero para Jünger el progreso avanza hacia una meta histórica concreta: la materialización de la figura del trabajador y la transformación de todos los hombres en perfectos trabajadores. La manera en que Jünger concibe esta figura evoca el concepto aristotélico de Dios, ya que la describe como motor inmóvil de la actividad humana.[56] La historia del progreso tecnológico y militar es esencialmente la historia de la autorrealización de la figura del trabajador. Este trabajador absoluto no tiene necesidad de nadie que consuma los productos de su trabajo, ni tampoco lo toleraría. Por eso la historia de la humanidad tiene forzosamente que detenerse una vez que ha producido la figura del trabajador. El progreso tecnológico llega a su fin en el momento en que alcanza la perfección completa. El trabajador absoluto encuentra su descanso bien ganado, pero solo después de haber destruido y eliminado a todos sus clientes potenciales en un largo y agotador período de terror y guerra.

La visión de una paz infinita, del eterno fin de semana que marca el fin del progreso tecnológico, recuerda el sueño de Malévich de una "humanidad blanca".[57] Esta visión supera con mucho la visión marxista del consumo infinito que llegaría después del fin de la historia. La figura del trabajador no consume. Lo cual quiere decir que después de su toma definitiva del poder, trabajo y no trabajo, u ocio, se vuelven idénticos. Más importante resulta el hecho de que, al

asociar el trabajador a este futuro apocalíptico y anticipar de ese modo el punto final del progreso tecnológico, Jünger inmortaliza su propio texto en el aquí y ahora. No escribe para el lector del futuro, sino para un futuro sin lectores. El hombre del futuro no es un lector potencial de El trabajador; él habita el mundo de la vida esbozado por Jünger. Resulta difícil pasar por alto, sin embargo, que la tecnología no puede llegar por sí sola a ese resultado. Jünger insta al Estado a usar todo su poder para traducir su visión estética en una praxis política y cerrar de ese modo de una vez el abismo entre la realidad del mundo técnico y su percepción.

Pero el proyecto político de Jünger arrastra con los mismos problemas que su proyecto estético, que acabamos de describir. Jünger quiere convencer a su público de que detrás de las libertades liberal-democráticas y de la libre elección económica se esconde el poder de un aparato tecnoburocrático. Este control tecnocrático, jerárquicamente organizado, no es de ningún modo liberal, sino despótico, ya que la nuda existencia del súbdito civil depende completamente del funcionamiento de la tecnología. El mejor ejemplo que ofrece Jünger de este control es el de la electricidad: bajo un régimen democrático uno puede abandonar un partido sin temer grandes repercusiones, pero no puede cortar su conexión a la red eléctrica sin tener que sufrir toda una serie de consecuencias desagradables en su vida cotidiana. Nuestra dependencia de la tecnología es tan profunda e íntima que no podemos siquiera imaginarnos lo que sería ser libres e independientes de ella.[58]

La descripción de Jünger puede resultar pertinente y contiene sin duda la chispa de una verdad profunda. Al mismo tiempo, sus propuestas políticas originales abren la perspectiva de un nuevo totalitarismo, que conlleva el desmantelamiento de todos los derechos políticos y económicos. Y no se trata de ninguna expresión retórica. Jünger repite en varias ocasiones que la libertad académica constituye una traición contra el Estado-nación, que es necesario abolir la libertad de prensa, que el destino del individuo tiene que decidirse sin contemplación y hasta con crueldad, que no hay lugar para la compasión, etc. Pero, no obstante la franqueza con la que Jünger formula estas exigencias programáticas, hay algo que suena raro en ellas: su radicalidad resulta superflua a la luz de los resultados de sus propios análisis. Si el control tecnoburocrático ya es una realidad y las libertades liberal-democráticas son ilusorias, ¿qué necesidad tiene Jünger de exigir su destrucción con tanta vehemencia? En su ensayo más temprano, “La movilización total”, Jünger escribió que su proyecto podría ser implementado con mayor facilidad en una democracia como los Estados Unidos que en cualquier otro lado.[59]

¿Pero para qué necesita del suplemento político de una dictadura si la tecnología moderna ya ha hecho realidad su visión?

La respuesta inmediata, tanto en este como en el caso de los constructivistas rusos, es la siguiente: a raíz de las limitaciones de las tecnologías que estaban entonces en uso en Alemania y en Rusia, los detentadores del poder tuvieron que recurrir a una retórica de la superioridad tecnológica para compensar las deficiencias relativas de sus países. En lugar de sistemas tecnológicos de punta, implementaron jerarquías políticas. El extremismo político cumplía distintas funciones: era un simulacro para fingir un progreso tecnológico real; servía para una estetización, en la forma de un diseño artístico y político funcional, que reemplazaba a la verdadera superioridad tecnológica; y funcionaba como pantomima de un poder realmente amenazador. Esto se corresponde de hecho con la estrategia que la Unión Soviética supo adoptar con gran éxito.

Creo, sin embargo, que a Jünger no le interesa la eficiencia como tal, sino que la concibe como experiencia estética. Sabe que su afirmación encendida de la tecnología moderna fascinaría a su público y se regocija con ello. Para el lector actual, El trabajador recuerda sobre todo a las películas de ciencia ficción de Hollywood (anticipadas por Metrópolis de Fritz Lang). La películas del género rebosan de robots, caballeros medievales y misteriosos monjes, y muestran nebulosas sociedades secretas organizadas jerárquicamente que producen cosas indescifrables pero claramente amenazantes en su complejidad tecnológica. Estas películas a menudo están también plagadas de insectos de otros planetas –piénsese en Independence Day o Starship Troopers–, en un reparto que sin duda hubiera sido del agrado de Jünger, quien tenía su propia fascinación por el mundo de los insectos. Cada una de estas criaturas o máquinas que atraviesan la pantalla resultan igualmente intercambiables, reparables y replicables. Y casi todos estos héroes cinematográficos pueden atravesar los siglos con ayuda de alguna máquina del tiempo. En este sentido, el héroe de ciencia ficción es inmortal.

Aunque Jünger haga referencia en su texto a la estética de la vanguardia, al constructivismo y a la Bauhaus, él mismo no pertenece a la liga de los artistas avanzados de su época. Su obra no es ni experimental, ni irónica, ni tampoco produce extrañamiento en el sentido propiamente formalista. Su visión del Estado de trabajo perfecto, sin embargo, tiene mucho más que ver con la cultura de masas de nuestro tiempo. En los años treinta, cuando Jünger estaba trabajando en su ensayo, dicha cultura recién estaba dando sus primeros pasos, vacilantes. Desde esta perspectiva el texto de Jünger

cobra una gran significación histórica, porque representa una reflexión muy temprana sobre la cultura de masas estética y política. Lo que concibió como proyecto estético y político para una nueva Europa llegaría eventualmente a realizarse. Pero no en el viejo mundo, sino en los estudios de Hollywood.

[50] "El hombre que maneja un determinado automóvil jamás creería seriamente hallarse en posesión de un medio hecho a medida para él. Por el contrario, desconfiaría con razón de un automóvil del que hubiera un solo ejemplar. Lo que él supone tácitamente como calidad es más bien el tipo, la marca [...]. La calidad individual tiene para él, en cambio, el rango de una curiosidad o de una pieza de museo" (Ernst Jünger, Der Arbeiter, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, p. 133 [El trabajador. Dominio y figura, Barcelona, Tusquets, 1990]).

[51] Ernst Jünger, Der Arbeiter, ob. cit., pp. 130 y ss.

[52] "Su virtud [del soldado anónimo] radica en que es reemplazable, y en que detrás de cada caído está listo el reservista que lo releva" (Ernst Jünger, Der Arbeiter, ob. cit., p. 153).

[53] Ibíd., pp. 206 y ss.

[54] Boris Groys, "The Struggle against the Museum, or the Display of Art in Totalitarian Space", en D. Sherman y I. Rogoff (comps.), Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 144-162.

[55] Alexandre Kojève, "Les philosophes ne m'intéressent pas, je cherche les sages. Propos recueillis par Gilles Lapouge", en La Quinzaine littéraire, nro. 500 (1988), pp. 2-3.

[56] "Cuando reconocemos la figura del trabajador como la fuerza que determina y atrae hacia sí [...], sabemos que a estos procesos [del progreso técnico] les fue dada su meta" (Ernst Jünger, Der Arbeiter, ob. cit., p. 50).

[57] Kasimir Malewitsch, Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, Colonia, DuMont, 1989, p. 143.

[58] Ernst Jünger, Der Arbeiter, ob. cit., pp. 299 y ss.

[59] Ernst Jünger, "Die totale Mobilmachung", en Gesammelte Werke, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980, t. 7, p. 131. [Sobre el dolor. Seguido de

La movilización total y Fuego y movimiento, Barcelona, Tusquets, 1995].

8. ALEXANDRE KOJÈVE

En las últimas décadas, la figura del fin de la historia ha aparecido repetidas veces y en los contextos más diferentes. Se habló del fin de la subjetividad, del fin del arte, de la muerte del hombre en general y del autor en particular, así como de la imposibilidad fundamental de la creatividad y de lo nuevo en nuestro tiempo. Este discurso tiene su verdadero origen en una serie de conferencias sobre la Fenomenología del espíritu dictadas por Alexandre Kojève entre 1933 y 1939 en la École des hautes études de París. A estas conferencias sobre la obra maestra de Hegel asistieron en su momento varias de las figuras más influyentes de la vida intelectual francesa de la época, como Georges Bataille, Jacques Lacan, André Breton, Maurice Merleau-Ponty y Raymond Aron. Los apuntes de las lecciones de Kojève tuvieron una intensa circulación en los círculos intelectuales parisinos. Fueron leídos, entre otros, por Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Las conferencias se hicieron conocidas bajo el sobrio título de "seminarios" (Lacan llamaría asimismo a sus lecciones "seminarios" en la tradición de Kojève) y en poco tiempo adquirieron un prestigio casi mítico, que han mantenido hasta nuestros días. El discurso apocalíptico del fin de la historia, evidentemente, no resulta nada nuevo hoy. Pero Kojève sostuvo ya entonces que el fin de la historia no esperaba en un futuro distante, como se suponía comúnmente, sino que ya había ocurrido hacía algún tiempo; a saber: en el siglo XIX, tal como podía verificarse fácilmente leyendo a Hegel. De acuerdo con Kojève, entonces, estamos viviendo ya desde hace mucho más allá del fin de la historia, y por consiguiente en condiciones posthistóricas o posmodernas, solo que no hemos sido conscientes de este hecho. Este corrimiento del fin de la historia desde el futuro hacia el pasado era efectivamente una novedad en el momento en que Kojève intentó hacérselo comprender a su auditorio. Kojève aseguraba, por el contrario, que sus afirmaciones no contenían nada nuevo, lo cual hubiera sido evidentemente imposible después del fin de la historia. Ejemplificó así con su propio filosofar esa novedad frustrada que resultaría tan típica del posmodernismo. Kojève pretendía no estar haciendo más que repetir y reproducir la Fenomenología del espíritu. Por eso fue también consecuente al no publicar nunca –con la excepción de algunos artículos breves– un escrito filosófico propio. Sus conferencias sobre Hegel fueron publicadas recién después de la Segunda Guerra Mundial, bajo el título Introduction à la lecture de Hegel (1947).[60] El libro reunía una serie de textos muy disímiles, que solo en parte habían salido de la pluma de Kojève, ya que en su

mayoría se basaban en anotaciones de los oyentes. Kojève tampoco se preocupó él mismo por publicarlo, sino que la iniciativa surgió de Raymond Queneau, que fue quien se ocupó de compilar los distintos fragmentos de textos. Después de la guerra, Kojève renunció por completo a la filosofía, ya que no tenía sentido seguir filosofando después del fin de la historia. Siguió en cambio una carrera diplomático-burocrática y llegó a actuar como representante francés en la Comisión Europea. Allí diseñó un acuerdo aduanero que se mantiene en vigencia hasta el día de hoy en el marco del Mercado Común Europeo. En 1968 Kojève murió de un ataque cardíaco durante una reunión de la Comisión. Puede decirse, en consecuencia, que el rol de Kojève se asemeja al de Arthur Rimbaud. Kojève también se convirtió en mártir con plena conciencia, sacrificando su vida por el orden burocrático del mundo posmoderno –en vez de por la filosofía–.

El discurso de la posthistoria se ha vuelto hoy omnipresente. Y sin embargo resulta imposible encontrar una teoría que no pretenda ser original o nueva. Hay varios ejemplos de este tipo en la literatura y el arte, pero ninguno en la filosofía. Blanchot, Foucault y Derrida –que describen minuciosamente la muerte del autor en sus obras– no reconocieron nunca que sus reflexiones sobre el fin de la historia se remontaban a Alexandre Kojève. Puede que esto se deba a que la teoría es el único campo en el que todavía se le concede al autor el descubrimiento de lo nuevo, y en el fondo también se lo exige. Por eso el caso de Kojève sigue siendo excepcional, el único escritor filosófico al que cabe colocar junto a Duchamp, Warhol o Pierre Menard, autor del Quijote –héroe del célebre cuento de Jorge Luis Borges–.

Kojève sostuvo que lo que hacía era simplemente trasladar el discurso hegeliano –sin ningún tipo de modificación o reinterpretación, por mínima que fuese– desde su contexto original, la Alemania del siglo XIX, a la Francia del siglo XX. Su tesis, de una radical falta de originalidad filosófica, sigue siendo extremadamente original. Esta requiere no obstante una explicación ulterior. La primera aproximación de Kojève a la tesis del fin de la historia se encuentra ya en su tesis doctoral, que escribió en Heidelberg en 1926. Escrita bajo su nombre ruso Alexander Koschewnikoff,[61] versa sobre "la filosofía religiosa de Vladimir Soloviov" ("Die religiöse Philosophie Wladimir Solowjews") y fue dirigida por Karl Jaspers. Fue publicada en 1930 en una tirada reducida y en 1934 en una traducción al francés ligeramente modificada.[62] La versión original se encuentra aún en la biblioteca de la Universidad de Heidelberg, disponible para consulta del público en general (con anotaciones manuscritas de Jaspers o alguno de sus auxiliares). No se busca aquí ofrecer una interpretación de la tesis de Kojève, ni tampoco responder a la pregunta de si

Soloviov fue correctamente interpretado en ella. Mi propósito, en lo que sigue, consiste más bien en arrojar luz sobre el contexto en el que el fin de la historia hace su primera aparición en el pensamiento de Kojève. Sobre todo en vista de que esta concepción tiene su verdadero trasfondo en un discurso bastante desconocido aquí, a saber: en la tradición "historiosófica" y "sofiológica" rusa. Sus comienzos se remontan pues al primer cuarto del siglo XX, cuando los intelectuales rusos se enfrentaron con una intensidad inédita al futuro de la humanidad y de Rusia en particular. La obra de Soloviov había ofrecido algunas respuestas a estas preguntas y por eso se convirtió en ese momento en una referencia fundamental. En su tesis doctoral, Kojève no discute de manera explícita con las posiciones de los teóricos de dicho movimiento –como Berdiáyev, Bulgákov o Frank–, y de hecho ni siquiera los menciona. Pero en lugar de ello propone una interpretación de la obra de Soloviov que se dirige inequívocamente contra las esperanzas escatológicas y sofiológicas que eran características de aquellos. Kojève ofrece, por el contrario, una lectura pesimista de la obra de Soloviov. Y es en el contexto de esta relectura que surgen los principales conceptos de Kojève, y que comienza su marcha el discurso del fin de la historia.

La filosofía política fue la primera en descubrir las tesis de Kojève. Autores como Raymond Aron, Leo Strauss o Francis Fukuyama recurrieron al fin de la historia para polemizar con el marxismo. Ello permite también explicar por qué por regla general la lectura de Kojève de la Fenomenología del espíritu es comparada con la de Marx. En efecto, es posible establecer algunos paralelos entre ambas: Kojève erige la lucha por el reconocimiento de Hegel en la fuerza impulsora de la historia, lo cual la acerca bastante a la idea marxiana de la lucha de clases. Marx y Kojève se remiten a la misma sección de la Fenomenología del espíritu, sobre la dialéctica de "señor y siervo". Hegel describe en dicha sección la lucha histórica por el reconocimiento en la que la autoconciencia se manifiesta por primera vez como tal. La escena descripta es la del primer encuentro entre dos hombres que arriesgan su vida en una "lucha a vida o muerte". Ambos adversarios buscan imponer su deseo individual, que es el disparador de la lucha. En esta lucha originaria cada uno descubre su propia voluntad, opuesta a la del otro, que se convierte de esa forma en adversario. Recién entonces se muestran como dos manifestaciones independientes de la autoconciencia. A partir de ese momento se elevan por encima del estatus de simples seres vivos en el mundo.

Hay solo dos resultados posibles de esta lucha: o el perdedor muere en el enfrentamiento, o sobrevive a su derrota. Si sobrevive, el perdedor se vuelve el siervo del vencedor. Tiene pues que renunciar a su propio

deseo para saciar el de su señor. El siervo se convierte en un mero instrumento del señor para la satisfacción de sus deseos. Pero Hegel no cree en la estabilidad a largo plazo de esa relación de señorío. El siervo trabaja y su trabajo transforma el mundo del señor. El señor se vuelve un prisionero del mundo creado por el siervo en su servicio. El trabajo es el catalizador para el desarrollo ulterior del espíritu, y por consiguiente el factor decisivo en la historia universal de la humanidad. Hegel entiende su filosofía como reflexión intelectual del trabajo que hace la historia. Marx lleva la teoría de Hegel un paso más allá. En su caso, la reflexión tiene que dar lugar también a una transformación práctica en la que se haga realidad la victoria definitiva de la clase trabajadora.

En ambos casos –tanto en Hegel como en Marx–, la lucha por el reconocimiento es solo un momento transitorio en el desarrollo del espíritu absoluto. Ambos observan también la historia de la humanidad desde la perspectiva del siervo. Se identifican con el perdedor de la lucha histórica y buscan compensar la derrota a través del trabajo creativo. Para Kojève, en cambio, la lucha por el reconocimiento constituye la única fuerza impulsora de la historia humana de principio a fin. Tampoco cree en la posibilidad de transformar el mundo por medio del trabajo; sino, a lo sumo, mediante la guerra, la revolución y la violencia. Para Kojève, el fin de la historia se revela más bien en la esencia de la revolución moderna –desde la Revolución francesa hasta la Revolución rusa–. Los revolucionarios libran su lucha contra sus dominadores y ganan, pero una vez que salen vencedores del conflicto reaccionan de una manera en extremo llamativa: vuelven al trabajo como si no hubiera sucedido nada importante. Para Kojève este hecho resulta difícil de comprender. Le resulta absolutamente inexplicable por qué motivo un hombre que emerge como el vencedor de una lucha a vida o muerte es capaz de volver a su trabajo completamente inconmovido. Saca no obstante una conclusión a partir de este hecho llamativo: el vencedor ya está satisfecho. Ya no tiene ningún deseo que lo pueda arrastrar a una nueva lucha. La aparición del “trabajador en armas” (čelovek s ruzjom) representa para Kojève el fin de la historia. El ciudadano del Estado moderno posrevolucionario encarna en una persona la síntesis de señor y siervo. Marca un momento lleno de consecuencias de la historia de la humanidad, a saber: el nacimiento del Estado moderno, que Kojève describe como “universal y homogéneo”. Como este Estado satisface plenamente el deseo de reconocimiento de sus ciudadanos, la historia –en tanto proceso que es impulsado por dicho deseo– no puede seguir avanzando. Sencillamente, ya no hay necesidades que pudieran requerir un enfrentamiento ulterior. La historia de la

humanidad termina con el Estado moderno. El hombre recae entonces en su condición originaria, animal, vuelve al mundo profano de los impulsos animales y completamente ahistóricos. En la posthistoria, el consumo social asegurado es el único propósito y el fin último de la existencia humana. En este final irónico sale a luz la marcada influencia de Nietzsche. Aunque Kojève siempre hizo pública su adhesión al estalinismo, se lo acusó muchas veces de ser un criptofascista. Dicha crítica, sin embargo, pasa por alto un hecho importante: el "Estado universal y homogéneo" es solo una de tres figuras que aguardan en el fin de la historia de Kojève. Las otras dos figuras de la posthistoria son el "sabio" y el "libro".

Estas dos figuras han sido ignoradas a menudo por los intérpretes de Kojève, ya que ninguna de las dos aparece ni en Hegel ni en Marx. Pero si no se tienen en cuenta los significados del "sabio" y del "libro", el discurso de Kojève sobre el fin de la historia resulta, en última instancia, incomprensible. Sin estos, la importancia del deseo, tal como lo entiende Kojève, solo puede ser elucidada de manera parcial. El concepto de deseo de Kojève, en efecto, no tiene su origen exclusivamente en Hegel, sino que remite también al texto de Soloviov El sentido del Amor (Smysl ljubic, 1892-1894), que Kojève analiza en su tesis doctoral.[63] Kojève amplía el concepto hegeliano de la Fenomenología del espíritu incorporando precisamente el significado que le da la filosofía de la religión rusa.

Voy a empezar por el concepto del "sabio". Tanto en la Introduction, como en las pocas entrevistas que concedió después de la Segunda Guerra, Kojève insiste en que en el fin de la historia el filósofo es relevado por el sabio. El filósofo era impulsado originalmente por su deseo, que se expresaba en su amor (filía) por el saber absoluto y la sabiduría (sofía). En el fin de la historia, su amor es finalmente correspondido: el filósofo adquiere el saber absoluto y se une con la sofía. El filósofo deviene entonces en sabio, o lo que en la terminología de Soloviov se llama el "Hombre-Dios" (čelovekobog). El saber absoluto lo pone en posesión de una autoconciencia plena. El filósofo solo es realmente sabio cuando todas sus acciones le resultan transparentes y comprensibles. El saber absoluto, en otras palabras, se expresa en la autoconciencia plena; o sea, también en el control de las pulsiones inconscientes en el sentido freudiano. El deseo del filósofo por el saber absoluto lo mantiene bajo las órdenes de sus pulsiones sexuales inconscientes. El sabio, en cambio, supera el deseo sexual al unirse con la sabiduría que le brinda el saber absoluto. La historia de la humanidad se convierte de esa manera no solo en una historia de amor, sino también en el esfuerzo humano por alcanzar un autocontrol que triunfa sobre la pulsión y el inconsciente. Esto ya no

tiene mucho que ver con la descripción hegeliana o marxiana de la historia. Y, en cambio, está estrechamente emparentado con la filosofía del amor de Soloviov. Las formulaciones con las que Kojève caracteriza al sabio están claramente influenciadas por la filosofía de Soloviov y sus desarrollos ulteriores en la Rusia de comienzos del siglo XX. Esta figura del sabio también arroja una nueva luz sobre la lucha por el reconocimiento y su significado. El campo de la lucha histórica descripta por Kojève no es pues, manifiestamente, ni la economía ni la política, sino el amor. Y es precisamente en ese punto que el pensamiento de Kojève acusa su parentesco más profundo con la filosofía de Soloviov y con los discursos de los escritores rusos de aquella época. Como muestra Kojève en su tesis doctoral, el punto de partida de la filosofía de la historia de Soloviov se halla en los escritos de Arthur Schopenhauer, así como de su discípulo Eduard von Hartmann, cuya Filosofía del inconsciente estuvo de moda en Rusia en aquel momento. La filosofía pesimista de Schopenhauer (que fue traducido al ruso por Afanasi Fet en la década de 1880) dejó una marca decisiva en los principales autores rusos del período –autores como Lev Tolstoi, Nikolái Fiódorov y Nikolái Strájov, además de Soloviov–. Schopenhauer argumenta con vehemencia contra la autonomía de la voluntad y de la razón. En última instancia, Schopenhauer le deniega completamente al hombre la capacidad de alcanzar una autoconciencia. Para él, la conciencia humana está subordinada a una fuerza ciega y mucho más poderosa: el "ímpetu vital" (Lebensdrang), que convierte al hombre en una víctima de su deseo erótico. Schopenhauer deplora profundamente ese sometimiento, que Nietzsche en cambio celebraría más tarde. Ambos coinciden, no obstante, en que la razón, la subjetividad y la autoconciencia son fenómenos secundarios, ya que son gobernados por la pulsión inconsciente y su exigencia ciega de sublimación. De acuerdo con ello, la razón filosófica depende en su totalidad de la pulsión.

Ya en su primer tratado, La crisis de la filosofía occidental. Contra los positivistas (Krisis zapadnoij filosofii. Protiv pozitivistov, 1874), Soloviov formula un programa filosófico y político que se ubica en las antípodas del de Schopenhauer. La oposición a Schopenhauer en el escrito es directa: para Soloviov el deseo filosófico es superior a la pulsión sexual. El eros platónico es un paso necesario pero transitorio en el desarrollo que culmina en la autoconciencia filosófica. En Soloviov la razón no es ninguna acción sustitutiva de la pulsión sexual, sino que la sexualidad misma es una forma de conocimiento. El acto sexual se convierte en un modo de comprensión epistemológico. La razón, para Soloviov, no es de ninguna manera

fría, “racional”, desencantada o matemática, sino la fuente caliente y pasional de un amor añorante por la sabiduría. El amor corporal es un estudio filosófico que explora objetos concretos e individuales (mujeres u hombres). El filósofo estudia el cuerpo de su amante, pero también el suyo propio. La sexualidad no cumple ya la función de la procreación, sino que tiene como fin el conocimiento. Solo el deseo de amor sexual puede arrojar evidencia sobre la vida y el mundo. Soloviov insiste enfáticamente en este punto: la exploración científica del mundo y su naturaleza solo puede consumarse empíricamente, con la ayuda del método erótico. La personalidad del ser humano (lichnost) consiste de alma y cuerpo. Solo en el amor (no solo espiritual, sino también corporal) puede ser experimentada la unidad completa del ser humano. El amor se convierte de ese modo en el medio del saber absoluto, que se revela exclusivamente en la unión corporal.

Este descubrimiento lleva luego al filósofo a hacer un segundo descubrimiento: el saber absoluto es representado por la humanidad entera. El filósofo, en consecuencia, solo puede realizar la unidad con el mundo, o en otras palabras, con la humanidad, si la humanidad misma ha alcanzado ya el estatus de un reconocimiento mutuo. El amor mutuo es la condición de posibilidad para que el cuerpo de la humanidad se abra al conocimiento filosófico. Esta concordia fue anticipada por Cristo al crear la iglesia universal, que le brinda amor y reconocimiento. A esta unión bajo el signo de la fe, Soloviov la denomina la “teocracia libre”. Como tal entiende la asociación de los hombres en una iglesia que no tiene necesidad ni de una jerarquía establecida ni de un poder coercitivo, y que en virtud de ello es denominada también “iglesia homogénea”. El filósofo individual tiene que ser recibido en la comunidad de los creyentes para poder amar la sofía y alcanzar el saber absoluto. Se le depara entonces la dicha de poder comprender a la humanidad. De lo contrario, el saber permanecería meramente teórico e incompleto. El verdadero saber absoluto, en el sentido bíblico, se revela solo en el amor corporal que explora y comprende a los otros de manera completa. Kojève analiza en su tesis doctoral estos textos curiosos, altamente eróticos y devotos, de Soloviov, que reflexionan sobre la relación sexual que une el cuerpo del filósofo con el de la humanidad.[64] Resulta evidente entonces que el concepto del “Estado universal y homogéneo”, tal como lo emplea Kojève, constituye una versión secularizada de la “teocracia universal y libre” de Soloviov. La humanidad adopta la forma de un cuerpo que se abre al conocimiento del logos filosófico. Esto tiene efectivamente muy poco en común con la teoría del Estado de un Hegel o un Marx.

La recepción de Kojève de la filosofía hegeliana sigue el camino de la metafísica de Soloviov, y no –como se supone la mayoría de las veces– el de la dialéctica de Hegel o de Marx. Estos últimos entendían la naturaleza como realidad objetiva, externa, que es progresivamente explorada y controlada por la ciencia y la técnica. Kojève, por el contrario, se mantiene fiel a la posición de Soloviov y considera la naturaleza como objeto del deseo. Kojève no oculta sin embargo el lado negativo del deseo. En el fondo, escribe Kojève, el deseo es destructivo. Para elucidar esto recurre al ejemplo del hambre: cuando comemos destruimos el alimento. Pero la autoconciencia humana es capaz de compensar este costado destructivo del deseo, por medio, justamente, del reconocimiento mutuo. El verdadero amor exige un respeto mutuo, es decir: no deseamos solamente el cuerpo del otro, sino también su deseo. El objeto último del deseo es el reconocimiento que el otro nos brinda al desearnos. Esta formulación –que Bataille y Lacan adoptarían prácticamente sin modificar– es una reelaboración de la definición soloviana del amor. Ella constituye el núcleo del discurso filosófico de Alexandre Kojève. Al comienzo de la Introduction, Kojève habla de un "deseo antropogénico" (désir anthropogène) que se diferencia radicalmente del deseo animal (désir animale). El deseo antropogénico produce al hombre como tal. Solo en él se constituye la humanidad. Kojève lo formula de la siguiente manera:

Ainsi, dans le rapport entre l'homme et la femme, para exemple le Désir n'est humaine que si l'un désire non pas le corps, mais le Désir de l'autre, [...] c'est-à-dire s'il veut être 'desiré' ou 'aimé' ou bien encore: 'reconnu' dans sa valeur humain.[65]

Y añade: "L'histoire humaine est l'histoire du Désir désiré".[66]

El reconocimiento mutuo es pues equiparado al amor. En este plano antropológico, también el deseo por objetos naturales surge solo como consecuencia del deseo por el deseo del otro. Es porque uno desea al otro y quiere impresionarlo que se atribuye valor a determinados objetos. "Ainsi, un objet parfaitement inutile au point de vue biologique (tel qu'une décoration, ou le drapeau d'un ennemi) peut être désiré parce qu'il fait l'objet d'autres désires".[67] Esa es la razón por la que somos capaces de arriesgar nuestra vida por cosas que desde un punto de vista práctico, económico o biológico son completamente inútiles. El deseo por tales objetos solo surge a través

del anhelo de ser amado y deseado por otro.

Estas formulaciones tienen poco en común con las descripciones de la lucha por el reconocimiento que se encuentran en Hegel o Marx. Kojève se refiere más a una lucha de los sexos que a una lucha de clases. La motivación para esta lucha es el amor del otro y no su destrucción. No es casual, pues, que en el auditorio de Kojève estuvieran sentados los principales representantes del surrealismo francés: Georges Bataille, Jacques Lacan, André Breton. La Introduction –como ya se mencionó– fue compilada por el escritor surrealista Raymond Queneau. Pero los surrealistas estaban interesados ante todo en interpretar la cultura, la política, la economía y cualquier otra esfera de actividad humana como meras formas de expresión del deseo sexual. Resulta palmario que el concepto del deseo sexual, tal como es empleado por Bataille y Lacan, está marcado en mayor medida por la recepción de Kojève de Soloviov que por Freud. Ahondar en este punto excedería los límites del presente ensayo. Aunque no debería resultar difícil revelar el parentesco inconsciente entre el surrealismo y el ideario de Soloviov, tal como fue mediado por Kojève. (Cabe mencionar, al respecto, que el concepto de deseo –désir– introducido por Kojève y que se ha vuelto de uso internacional, le sirvió para traducir el concepto hegeliano de Begierde. Así es como aparece también esta terminología en la traducción alemana de la Introduction. Kojève amplía sin embargo el concepto hegeliano al añadirle el significado erótico –en el sentido de Soloviov–. Lo que resulta significativo es que ese uso de désir acuñado por Kojève suele ser retraducido hoy al alemán como Begehren, un término que en la época de Hegel no formaba aún parte del vocabulario filosófico).[68]

Por supuesto que Kojève no desarrolló su discurso sobre el amor en el contexto del surrealismo, sino bajo la influencia de la “sofiología” rusa. Esta última cultivaba la imagen de una sociedad estructurada por el amor –y no por el beneficio económico–. Esta visión tomó forma en las primeras décadas del siglo XX en las obras de Dostoievski, Tolstoi y Soloviov, entre otros. Ella incluía también la representación de una historia salvífica específicamente rusa. De cara a esas esperanzas quiliásticas, Kojève adopta una posición ambivalente, o más bien irónica. Se identifica con ellas, pero es ante todo realista. Kojève ve que la realización del amor acarrea forzosamente su desaparición. El deseo muere en el momento en que ha sido saciado por completo. Y, como ningún deseo puede perdurar eternamente, el fin de la historia resulta inevitable. El Estado universal y homogéneo es la última verdad. Este se funda en el amor y pone fin al deseo para siempre. Es justamente por esta sexualización

de la razón, la historia y la política que el discurso de Kojève ejercería más tarde una gran atracción sobre los surrealistas franceses. Él mismo, sin embargo, tematizó menos, en definitiva, el deseo como tal, que el estado de de-sencantamiento que se produce ineludiblemente después de su satisfacción. No por nada la serenidad del modo de ver de Kojève le resultó extremadamente shockeante y desilusionante a George Bataille. Pues allí radica la diferencia fundamental entre Kojève y los surrealistas –y también con Soloviov–. El discurso de Kojève es posthistórico porque refleja el estado posterior al coito. La escalada del deseo a la espera del punto culminante no le interesa en absoluto; él se ocupa de la depresión poscoital. Lo cual equivale a decir: de la depresión posrevolucionaria y posfilosófica, que no es sexual, sino que se produce históricamente. Después de la lucha revolucionaria emerge la sociedad perfecta que ha realizado el amor. Un componente importante de la vida humana alcanza un estado de satisfacción en el que se detiene, ya que el deseo histórico y erótico se extingue una vez saciado. Como esta sociedad ha ventilado todos los misterios, al ser alcanzados estos por el logos filosófico, la vida se pasa allí sin amor.

Por eso Kojève se proclamó estalinista: aboliendo el amor, Stalin hizo realidad la sociedad del amor. En ese sentido, la Rusia estalinista pertenece sin duda a los Estados posrevolucionarios. El momento en el que el deseo filosófico es satisfecho mediante la unión del filósofo con sofía, con el saber absoluto, dura solo un instante. Cuando se extingue este instante, el deseo –en tanto deseo por el deseo del otro– desaparece para siempre. Dado que en el mundo de la posthistoria todo es completamente transparente y todos los deseos se han realizado, la filosofía se vuelve allí innecesaria. El hombre de la posthistoria ha perdido el deseo antropogénico y recae en el modo de existencia estático del animal. Como ejemplo vivo de esa forma de existencia Kojève elige a los Estados Unidos. El deseo posthistórico habría adoptado allí una orientación animalesca, económica. Pero Kojève pronto descubrió una segunda variante de la posthistoria, completamente contraria a aquella: la cultura del esnobismo, tal como era cultivada en Japón. En el esnobismo, la lucha por el reconocimiento ya no tiene nada que ver con el deseo real, sino que es un juego de significantes sin ningún significado. Bajo las condiciones de la posthistoria, el filósofo se convierte en esnob. En texto en claro, esto quiere decir que el filósofo tiene que deponer la actitud filosófica.

Cuando se ha comprendido por qué la dialéctica del deseo tiene que desembocar forzosamente en su desaparición, queda claro que si Soloviov y los otros autores rusos pasaron por alto este hecho fue porque creían en un deseo infinito que les había sido regalado por

Dios. Kojève, en cambio, se ve a sí mismo como ateo y, en ese sentido, como un auténtico filósofo. A raíz de esta actitud escéptica frente a la fe, la tesis doctoral de Kojève contiene numerosas observaciones críticas que llegan incluso al punto de negarle a Soloviov el estatus de filósofo. En repetidas ocasiones lo acusa de ser impreciso y superficial en sus formulaciones, o de no haber entendido a este u aquel otro filósofo. Pero la acusación más grave es sin duda la de no haber comprendido a Hegel. La severidad y la falta de compromiso de la crítica a Soloviov resultan inusuales en un estudiante que dedica su tesis a un autor de renombre. Por momentos Kojève se extralimita. Pero el lector eventualmente se da cuenta de que este emplea ese tono acusatorio en forma calculada para evitar una discusión más precisa de la filosofía de Soloviov. Insistir en que Soloviov no es un filósofo le permite excluir de su análisis todos aquellos aspectos que de alguna manera pertenecen a la filosofía como disciplina académica, como los relativos a la epistemología, la ética o la estética. En lugar de ello, Kojève localiza el núcleo singular de los escritos de Soloviov en la unión de la razón y el deseo. Kojève hace alusión al hecho de que hacia el final de su vida Soloviov sufrió una grave desilusión que lo empujó a renunciar a la fe a la que había dedicado toda su obra. Con la fe en la garantía teológica del deseo se desvanece también la unión infinita del hombre con Dios que se revelaba en el amor. Soloviov quiso elaborar en vista de ello una nueva ontología, de carácter pesimista, que le resultara más pertinente. Esta nueva doctrina del ser daría cuenta del abismo insalvable entre Dios y el hombre. Pero Soloviov no llegó a tener la oportunidad de completar este nuevo proyecto: murió al poco tiempo de su dolorosa pérdida de la fe. Es obvio que Kojève se ve a sí mismo retomando esa tarea, y no fue otra cosa lo que hizo. A la par de esta ontología oscura, Kojève pintó un escenario aún más adusto de las condiciones de vida posthistóricas.

En el centro de este nuevo escenario posthistórico de carácter pesimista ya no se encuentra el sabio, sino el “libro”. Al sabio ya le fue concedido el conocimiento cuando se le reveló el cuerpo de la sofía. Su deseo fue reconocido y a cambio supo respetar el deseo de ella. Pero el punto esencial es el saber que el sabio tiene de esa realización. Ahora bien, si damos crédito a Kojève, la autoconciencia del sabio es sin embargo un factor sumamente inestable: una vez que el deseo filosófico ha sido saciado desaparece sin dejar rastro. El sabio pierde el recuerdo de su estado de realización. Así pues, el hombre posmoderno está plenamente satisfecho, todos sus deseos han sido realizados, pero él no está al tanto de ello. Se ha olvidado del gran momento y ahora es sencillamente incapaz de explicarse su tedio. En la Introduction, Kojève se refiere a la nueva forma del tiempo

introducida por Hegel en la Fenomenología del espíritu.[69] Para Kojève, este tiempo no es un tiempo lineal, ni tampoco un tiempo cíclico. El tiempo hegeliano es un tiempo circular: libera primero al hombre de su estado natural y animal, pero poco después lo devuelve al punto de partida. En el fin de la historia, sin embargo, el hombre se ve eximido del esfuerzo de tener que soportar nuevamente el impulso del deseo filosófico. La Fenomenología del espíritu de Hegel, en efecto, lo dispensa de la tarea del recuerdo, ya que este libro contiene y preserva el círculo completo de la historia de la humanidad y del deseo realizado.

Esto significa que ahora es el libro el que funciona como medio de almacenamiento y soporte material del deseo filosófico. El libro resulta menos inestable que la facultad de la memoria humana. En el fin de la historia, el deseo cambia de forma. Pasa del cuerpo humano al libro: este nuevo medio soporta de ahora en más el deseo y todo el espíritu humano. En esta forma impresa, el “espíritu del mundo” (Weltgeist) –como lo llama Hegel– se vuelve finalmente autónomo de los vaivenes de la historia humana. La relación del ser humano con la verdad se vuelve a partir de entonces superficial y externa. La Fenomenología del espíritu pasa a cumplir el rol de un recordatorio permanente del fin de la historia, que previene al espíritu de retornar al cuerpo humano.

Kojève proclama el fin del hombre, del sujeto y del autor mucho antes que Foucault o Derrida, y lo hace de una manera infinitamente más consecuente. En sincronía con su proclamación del fin, Kojève pone también fin –como ya lo hemos mencionado– a su propio discurso filosófico. Una vez que el espíritu se ha retirado del cuerpo humano, el hombre puede adoptar una única actitud frente al saber absoluto: solo le cabe copiar, repetir, reproducir y volver a presentar la historia pasada del espíritu. Que es exactamente lo que hace Kojève con Hegel. El rol posthistórico del hombre ya no consiste en la producción, sino exclusivamente en la reproducción.

Soloviov había inaugurado su discurso filosófico sobre el amor independizando al deseo sexual de la autopreservación. Para él, el significado del amor no residía en la procreación, sino en el reconocimiento del otro. Pero una vez que el reconocimiento universal ha sido realizado efectivamente en el Estado moderno, a la humanidad no le queda otra alternativa que volver a la procreación. La función principal del hombre posthistórico radica en la reproducción del libro; es decir, de la Fenomenología del espíritu. Esta obra tiene que volver a imprimirse una y otra vez, su contenido tiene que ser repetido y declamado sin cesar, aprendido y recitado de memoria. La humanidad

entera debe dedicarse a este mecanismo reproductivo, o –para decirlo en los términos de Marshall McLuhan– convertirse en el órgano sexual del libro. Todo esto suena muy posmoderno, es cierto. Estamos, de hecho, ante una descripción sumamente precisa de la cultura posmoderna, cuya característica principal es la reproducción, la reedición, el revival, el sampling, la apropiación del saber ya existente. Y, sin embargo, hay una diferencia sustancial entre el discurso actual del posmodernismo y el discurso de Kojève. El discurso promedio del posmodernismo celebra el juego con las formas existentes y cree convertirse de ese modo en expresión de la libertad individual, que ya no tiene que someterse a ninguna coacción histórica. Para Kojève, por el contrario, esta representación resulta absurda, porque el fin de la historia es también el fin de la libertad: más allá del desarrollo y el progreso, valores como la libertad, el conocimiento, el espíritu, la creatividad y otros similares no son más que artefactos inanimados. Es por esta razón que Kojève evita describir la repetición posmoderna en su propio discurso autoral y original, como suelen hacerlo los teóricos de la posmodernidad. En cambio, escenifica la dialéctica hegeliana como ready-made. Este constructo a partir del espíritu hegeliano tiene un único objetivo: revelar el abismo insalvable que separa al antiguo y auténtico deseo filosófico de la existencia animalesca en la posmodernidad. Kojève se posiciona él mismo del lado de la posmodernidad al subordinar su propio discurso a su principal rasgo característico: la repetición. Kojève ni siquiera pretende haber comprendido a Hegel, o estar en condiciones de explicar su pensamiento. Porque eso implicaría que la filosofía hegeliana contase aún con un espíritu viviente por fuera del libro. Kojève se mantiene firme: la Fenomenología del espíritu formula y conserva todo el potencial del espíritu humano. Por eso tampoco se consideraba capaz de enseñar la filosofía hegeliana. En el mejor de los casos, podía recitarla en voz alta.

El libro es para Kojève una versión secularizada del concepto tardío y pesimista de Dios de Soloviov: Dios como la “superconciencia” (sverkh-soznanie) que permanece separada del hombre por una frontera ontológica. El hombre conoce solo la fachada de esa inteligencia metafísica, lo que se halla oculto detrás de ella le permanece ajeno. La verdad del cristianismo bizantino forma parte de este plano superior de la conciencia y ella fue para Soloviov la última revelación del saber absoluto. La cultura rusa, para él, solo estaba en condiciones de preservar y reproducir el saber del cristianismo bizantino, el cual habría no obstante de permanecer ajeno a la vida rusa. El campesinado ruso seguía sumido en una forma de vida material cuasi animal, que estaba blindada contra el progreso. Pero en

esa existencia estática era capaz de conservar la tradición y la historia pasada. En este sentido, ya Soloviov se concibió como filósofo ruso que pensaba después del fin de la historia, después de la verdad. Aunque con la diferencia de que para él esa verdad no se había hecho realidad en el Estado moderno, sino en la historia del cristianismo. Ya entonces se vio obligado a limitarse a repetir "la verdad absoluta" del cristianismo bizantino, a proclamarla y difundirla en su propio entorno urbano y moderno. Por eso, como constata Kojève, Soloviov no fue efectivamente un filósofo, sino un hombre que se concibió como parte de una cultura rusa posthistórica y posmoderna, posterior a la revelación de Cristo. Puede afirmarse, en consecuencia, que Kojève imita la postura de Soloviov al renunciar a toda pretensión de originalidad y no hace más que trasladar a la filosofía el descubrimiento de Soloviov en el contexto de la teología. La Biblia y los escritos de los Padres de la Iglesia son reemplazados por la Fenomenología del espíritu. Donde Soloviov formula la inaccesibilidad de la verdad cristiana, Kojève hace resaltar la distancia insalvable que separa al hombre posthistórico del saber de los archivos. En la distancia abismal entre la posthistoria y el saber filosófico se constituye el fin del amor, también en Occidente. Soloviov aún había sido capaz en su momento de entusiasmarse por el espíritu libre y creativo que veía en Occidente.

En su tesis doctoral, Kojève describe las esperanzas que generó en Soloviov la "superconciencia" divina y que este formuló en su Filosofía teórica (Teoreticheskaya filosofia, 1897-1899). La tesis de Kojève se centra de hecho en una discusión de dicho texto. Sin embargo, las ideas centrales de su propio pensamiento provienen de otro texto de Soloviov, El concepto de Dios (Ponjatie o boge, 1897), del cual cita: "Nuestra personalidad no es un círculo cerrado y completo, sino un soporte, una columna (hypostasis) de un poder diferente y superior". La creencia de que el hombre tiene un acceso privilegiado al conocimiento del Ser se revela ya allí como ilusoria: la personalidad, la vida humana, permanece aislada y alejada del conocimiento. En el fin de la historia se hace evidente que el cuerpo humano es solo un receptáculo que sirve para la reproducción del saber. Esta inaccesibilidad del saber de una instancia superior que se encuentra en el escrito de Soloviov es interpretada por el ateo Kojève como pura materialidad, y no ya como espiritualidad. La "superconciencia" se convierte en el libro, la Biblia en la Fenomenología del espíritu (Kojève se topó con esta reproducción del saber muerto en su propia praxis de escritura y la denominó "suicidio mediatizado", suicide mediatisé). La descripción irónica de Kojève del modo de ser posthistórico y posrevolucionario tiene también –como

puede imaginarse– una arista política. Se dirige contra las esperanzas de salvación de los paneslavistas, para quienes solo Rusia sería capaz de asumir la tarea de la redención histórica. Si bien Kojève recapitula en su tesis doctoral esas mismas aspiraciones “historiosóficas”, resalta que Soloviov no fue nunca un nacionalista ruso. A los ojos de Kojève, Soloviov no creyó en ningún momento en un espíritu ruso originario o en la superioridad de la cultura rusa. Más bien concebía al Estado imperial ruso como un soporte material y pasivo que permanecía en letargo. La humanidad rusa, para Soloviov, es solo el medio histórico de la infinitud divina, a la sombra de la cual se reproduce. Soloviov trabajó incansablemente en esta visión que apuntaba a conjugar dos extremos: quería unir el cuerpo pasivo de la cultura rusa, que se somete a la sabiduría, con el espíritu libre y masculino de Occidente. También en el terreno práctico Soloviov luchó en pos de este objetivo de una unificación de las Iglesias de Oriente y Occidente. Su fe y su esperanza era que el espíritu libre de Occidente pudiera de ese modo tomar y penetrar el cuerpo material de la cultura rusa. De esa unión habría de nacer una nueva cultura que constituiría el verdadero fin de la historia humana. Pero Soloviov perdió la fe en el ocaso de su vida.

La cultura rusa, de hecho, se mantuvo constantemente a la espera de poder salir de su estado animal y pasivo, y adoptar el individualismo occidental. Pero antes de que esto pudiera suceder, el camino de la historia condujo a la propia cultura occidental de vuelta a la existencia completamente deslucida y animal. El deseo de reconocimiento y el eros filosófico fueron satisfechos. La antigua pasión se convirtió de ese modo en el artefacto impenetrable de un pasado remoto. Rusia quería volverse igual a Occidente, pero la historia tenía planeado un destino diferente: produjo en Occidente la misma situación que en Rusia. El filósofo ruso que intentó superar la forma de vida primitiva dominante en Rusia para encontrar la felicidad en Occidente se vio decepcionado. En cuanto llegó no pudo encontrar ninguna diferencia: la historia de Occidente había introducido también allí la misma forma de vida animal que ya conocía de su país. No tuvo pues ninguna posibilidad de volverse histórico. La cadena de repeticiones de escala mundial no le dejó ninguna salida. Su viaje desde la Rusia prehistórica al Occidente posthistórico no pudo ser otra cosa que una repetición de lo igual.

En la Introduction, Kojève explica en detalle por qué el discurso filosófico de Hegel constituía un comentario a la misión histórica de Napoleón. Napoleón fue un hombre de acción, que introdujo en Europa el orden “universal y homogéneo”. Pero no pudo reflexionar sobre sus hechos. Fue Hegel el que completó esa misión histórica al convertirse él mismo en la autoconciencia intelectual de Napoleón.

Kojève, en la misma línea, se concibió como autoconciencia de Stalin, que había repetido por su parte la hazaña histórica de Napoleón convirtiendo a Rusia en el "Estado universal y homogéneo". En este sentido, Kojève se vio como una reedición de Hegel. Su reflexión del saber absoluto fue un efecto de la reproducción, que se produjo porque Stalin copió los hechos de Napoleón. Ambos amos imperiales han sido comparados bastante seguido con el Anticristo. Pero también ellos emularon una tradición al fundar sus Estados. Su modelo fue Jesucristo, que produjo la fundación de la Iglesia universal y homogénea. Desde la perspectiva atea de Kojève, la diferencia entre Cristo y el Anticristo –tan central para Dostoievski y Soloviov– pierde su significado. Kojève imitó a Soloviov, que había concebido su discurso filosófico como autoconciencia del cristianismo bizantino. Se ubicó así más allá de la diferencia entre teología y filosofía, o entre la Biblia y la Fenomenología del espíritu. Todo fin de la historia es la repetición de otro. Esta secuencia infinita de repeticiones es interrumpida por breves períodos de deseo filosófico que se evaporan sin rastro en cuanto aquel es satisfecho. La tarea del sabio consiste en repeler la seducción de cualquier deseo filosófico residual. El sabio defiende la condición animal de la posmodernidad. Vela por que la existencia animal no pueda ser superada ni trascendida, ni en la forma del "reino del espíritu" hegeliano, ni en la de "Dios-Hombre" sofiológico (obozhennoe chelovechestvo). La historia universal convierte al hombre en el soporte de la verdad absoluta, pero nunca en su poseedor.

[60] Alexandre Kojève, Introduction à la lecture de Hegel, París, Gallimard, 1947. [La dialéctica del amo y el esclavo en Hegel, Buenos Aires, Leviatán, 2006; La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel, Buenos Aires, Leviatán, 2010].

[61] N. del Trad.: La transliteración actual del nombre sería Koževnikov, pero en este caso se prefiere dejar la transliteración alemana antigua, que es bajo la cual se encuentra publicada la tesis y como figura en las bibliografías.

[62] En la Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuse.

[63] Wladimir Solowjew, Der Sinn der Liebe, Hamburgo, Meiner, 1985.

[64] Vladimir Soloviov, Istorja i buduschnost teokratie. Issledovanje vsmiro istoriskogo puti k istinnjo schisni [Historia y futuro de la teocracia. El camino histórico a la vida verdadera], 1885-87 y La

Russie et l'Église universelle, 1889. [Rusia y la Iglesia Universal, Madrid, EPESA, 1946].

[65] Alexandre Kojève, Introduction à la lecture de Hegel, ob. cit., p. 13. [N. del Trad.: "Así, en la relación entre el hombre y la mujer, el Deseo solamente es humano cuando lo que uno desea no es el cuerpo, sino el Deseo del otro, (…) es decir, cuando uno quiere ser 'deseado', 'amado' o incluso: 'reconocido' en su valor humano"].

[66] Ibíd., p. 13. [N. del Trad.: "La historia humana es la historia del Deseo deseado"].

[67] Ibíd. [N. del Trad.: "Así, un objeto completamente inútil desde el punto de vista biológico (como puede serlo una decoración, o la bandera de un enemigo) puede ser deseado porque es objeto de otros deseos"].

[68] [N. del T.: No obstante esta observación, ambos términos son usados de manera intercambiable por Groys y han sido vertidos aquí como "deseo". En su traducción de la Fenomenología del espíritu (México, FCE, 1966), Wenceslao Roces traduce Begierde como "apetencia"; Ramón Valls Plana, en su traducción de la Enciclopedia de las ciencias filosóficas (Madrid, Alianza, 1997) lo traduce en cambio como "deseo"].

[69] Alexandre Kojève, Introduction à la lecture de Hegel, ob. cit., pp. 336-380.

9. FRIEDRICH NIETZSCHE, MIJAÍL BAJTÍN, MIJAÍL BULGÁKOV

A pesar de la dominación estalinista, algunos pensadores de la Unión Soviética mantuvieron una posición relativamente independiente de la ideología oficial. Los escritores Gustav Spet (1887-1940), A. A. Maier (1875-1939), Mijaíl M. Bajtín (1895-1975) y Mijaíl Bulgákov (1891-1940) se esforzaron por observar la situación política desde una perspectiva no marxista. Aunque fueron pocos en número, no debe subestimarse su significación histórica. Si bien no cabe hablar estrictamente de una confluencia de su pensamiento, todos ellos se basaron en mayor o menor medida en la herencia de la Edad de Plata.[70] Esta tradición combinó la filosofía de Nietzsche con el ideario de la sofiología rusa.[71] Para reflexionar sobre su propia situación histórica, estos autores unieron la intrépida disposición al sacrificio del pensamiento de Nietzsche con la tradición religiosa del cristianismo ortodoxo. Los conceptos filosóficos que desarrollaron a partir de esos elementos describen la situación política de los años treinta de una manera que resulta hasta el día de hoy especialmente característica.

La continuación de la tradición nietzscheana bajo las condiciones del socialismo soviético constituye un capítulo fascinante de la historia intelectual, precisamente por lo mucho que distaba dicha situación del contexto de la cultura burguesa del siglo XIX en el que Nietzsche había formulado originalmente su teoría crítica. En Occidente la sociedad se vio afectada de manera mucho menos sustancial por las teorías de Nietzsche de lo que sucedió en Rusia. Para los seguidores de Nietzsche en el Occidente liberal tampoco fue problemático, en términos relativos, identificarse con su pensamiento. Los autores rusos, en cambio, descubrieron la obra de Nietzsche en una situación histórica peligrosa y que para ellos mismos resultaba completamente novedosa. No tenían precedentes ni personales ni históricos a los que pudieran remitirse para entender esa nueva realidad cultural. Recurrieron entonces a los conceptos de Nietzsche antes que nada para poder situar su propio punto de partida. En lo que sigue analizaremos estos intentos de una autodefinición en tiempos de Stalin.

La estructura del poder totalitario de la Unión Soviética produjo la realidad social sobre la que todos los escritores de la época se vieron obligados a reflexionar, independientemente de cuál fuese su propio tema. La relación entre la ideología estalinista y los herederos del

renacimiento religioso ruso estuvo marcada por la teoría de Nietzsche, dado que esta fue un factor determinante para la autocomprensión de ambos lados. Por eso la herencia de Nietzsche colocó a los autores no marxistas en una situación contradictoria. Su influencia, por un lado, les impedía colocarse en franca oposición a la cultura oficial. Pero, por otro lado –y por las mismas razones–, les resultaba también imposible adscribir a dicha cultura oficial.

Mientras que la ideología oficial explotó sobre todo el ateísmo de Nietzsche para sus propios fines, del lado contrario tuvo lugar un involucramiento mucho más diferenciado con las ideas de Nietzsche. A pesar de la actitud hostil de Nietzsche hacia al cristianismo, los autores mencionados asimilaron su pensamiento en el contexto del cristianismo. Esta recepción cristiana de Nietzsche entraba en un claro conflicto con los valores oficiales, ya que para los años treinta el cristianismo había sido prácticamente erradicado por la represión posrevolucionaria. El interés por Nietzsche en la Rusia de esa época es una reflexión filosófica de la situación política que tomó forma bajo Stalin.[72]

En las décadas de 1870 y 1880, el pesimismo filosófico de Arthur Schopenhauer (1788-1869) había dejado ya una marca duradera en muchos intelectuales rusos. Vladimir Soloviov (1853-1900) se ocupó de él en su escrito relativamente temprano La crisis de la filosofía occidental (1874). Allí interpretó la "voluntad del mundo" (Weltwille) de Schopenhauer como expresión de una fe en la ciencia que consideraba característica de la filosofía occidental. Dado que esta unilateral "voluntad del mundo" constituía una fuerza inconsciente e incontrolable, sus efectos –según Soloviov– eran completamente destructivos. Soloviov estaba convencido de que la subordinación voluntaria del hombre a la voluntad de progreso resultaba nociva para el mundo y su realidad.[73] Con esta crítica al progreso, Soloviov seguía una larga tradición eslavófila. Soloviov veía una única escapatoria a la manía del progreso: la salvación solo podía estar en un retorno al verdadero cristianismo, que había sido resguardado por la tradición de la ortodoxia rusa, incluso si su teología no había sido elaborada lo suficiente hasta el momento. En la concepción de Soloviov de la ortodoxia, el entendimiento no fracasa ante la ontología, como sucede en Schopenhauer. Por el contrario, espíritu y materia sirven a un objetivo común, que consiste en la divinización del mundo entero. En la interpretación de Soloviov el espíritu libre –al que dota primero de una sana dosis de materialismo, militarismo, erotismo y esteticismo– consuma una unidad con la Iglesia. Esta unión del saber y la fe abre las puertas a Sofía, la sabiduría femenina. Despunta así la eternidad del acontecer divino. Soloviov desarrolló de ese modo una variante

sacralizada e iluminada de la voluntad del mundo schopenhaueriana, que constituye más bien un alma del mundo.[74]

También las teorías filosóficas y estéticas de Nikolái Fiódorov (1828-1903) y Lev Tolstoi (1828-1910) constituyen una reacción a la filosofía de Schopenhauer. Al igual que antes Soloviov, juzgan su pensamiento como una autodenegación de la cultura occidental. Para ayudar al individuo a recobrar la significación que habría perdido en la sociedad del progreso, Tolstoi consagró esa misma vida moderna impersonal y alienada. Fiódorov, por el contrario, exigió la restauración total de la individualidad, que había sido amputada bajo el signo de la colectivización y la división del trabajo. En ambos casos, las esperanzas se concentraban en Rusia.

La doctrina de Nietzsche ingresó en Rusia en el preciso momento en el que los escritores rusos acababan de efectuar esa reelaboración optimista de la voluntad del mundo. Como la teoría de Schopenhauer anticipaba a su manera la esencia filosófica del nietzscheanismo, el camino ya había sido allanado. El nacimiento de la tragedia fue el primer escrito de Nietzsche que alcanzó un alto grado de conocimiento en Rusia. En la filosofía rusa del período simbolista, el impulso dionisíaco de Nietzsche se fundió con la representación de una historia salvífica eslava que habría de realizar la unidad de la humanidad en libertad (sobornost) y traer la sabiduría (sofia). Lo dionisíaco se convirtió en una palabra cifrada que expresaba un ideal, una esperanza. Ella iba asociada a la representación de una Rusia futura, que superaría a la cultura occidental y llevaría a cabo una refundación del mundo entero.

Mientras que el impulso dionisíaco de Nietzsche gozó de una plena aceptación en Rusia, su teoría del superhombre fue en gran parte rechazada. Posiblemente porque el término fue traducido al ruso como “Hombre-Dios”. No era difícil ver en este Hombre-Dios la inversión del ideal de Soloviov, que imploraba el advenimiento de un “Dios-Hombre”. Con el superhombre uno se arriesgaba pues a desviarse de la senda de la integridad y de la virtud con la que había dado Soloviov. Para la mayoría de los intelectuales, el superhombre nietzscheano era un enviado del racionalismo occidental que quería arrebatarle a Rusia su victoria escatológica.

Esta particular transfiguración del ideario de Nietzsche a comienzos del siglo XX explica ya mucho sobre la manera en que los intelectuales no marxistas concibieron la Revolución rusa y el estalinismo. Saludaron el espíritu dionisíaco de la Revolución, del que esperaban que condujese al derrumbe de la antigua cultura europea. La

divinización del hombre, sin embargo, les resultó más que sospechosa, aunque, por otro lado, no pudieron sustraerse del todo al encanto del superhombre. Mientras fue posible mantener la esperanza en una transfiguración del superhombre en un Dios-Hombre ruso, este ejerció una atracción subrepticia.[75]

Los seguidores de Nietzsche no podían pronunciarse abiertamente contra el régimen de Stalin durante los años treinta. Desde la perspectiva actual parecería algo evidente criticar al régimen denunciando la opresión del individuo, el avasallamiento de los derechos humanos, de la moral, de la democracia, o cuestiones de esta naturaleza. Estos aspectos destructivos del estalinismo también fueron percibidos en todo su alcance por los autores a los que nos referimos. Estos advirtieron con suma claridad el racionalismo, la explotación, la alienación, la frialdad y la formación de jerarquías. Pero como el resentimiento y el temor habían sido sancionados con desprecio por Nietzsche, estos intelectuales se vieron obligados a adoptar una posición diferente frente al régimen. Así pues, se enfrentaron a dicha situación doblando la apuesta y reclamando una disolución dionisíaca aún mayor del individuo. Quisieron demostrar su dignidad de cara a la represión agudizando aún más la pérdida de los valores, de la libertad de acción y de la seguridad generadas por el régimen de Stalin. Como mejor puede describirse la protesta de estos pensadores contra la cultura estalinista es como el intento de recurrir al Nietzsche temprano para oponerlo al tardío.

Esta estrategia fue puesta en práctica de diferente manera en los escritos de las cuatro figuras principales de la cultura no oficial de aquella época. Comencemos por A. A. Maier, cuyos ensayos filosóficos tardíos dan cuenta de su cambio de actitud frente a Nietzsche. Maier perteneció originalmente al grupo de escritores del período simbolista y fue miembro de la Sociedad Filosófica-Religiosa de San Petersburgo.[76] Después de la Revolución, fue activo en el último centro oficialmente tolerado del pensamiento no marxista, la llamada Asociación Filosófica Libre (Vol'fila, 1919-1924). Más tarde organizó junto a G. P. Fedótov un nuevo foro filosófico-religioso en Petrogrado. Este círculo buscó continuar la oposición bajo las nuevas condiciones políticas y jugó un papel importante en la vida intelectual de la antigua capital durante los años veinte. En 1928, Maier y otros integrantes del círculo fueron arrestados. Maier recién fue liberado siete años más tarde. Hasta su muerte en 1939 se dedicó a la reflexión filosófica sobre sus experiencias históricas.[77]

Maier formuló los fundamentos de su concepción del mundo ya en su temprano ensayo “Religión y cultura” (1909). El escrito aborda el

típico conflicto que se plantea entre los valores culturales y las pretensiones absolutas de la religión. La verdadera fe exige siempre el rechazo de los valores culturales en nombre de una voluntad divina superior. La contradicción entre religión y cultura fue tema de un intenso debate en la Rusia de esos años. Este oponía las concepciones "helénica" y "judía" del cristianismo, y tocaba también la relación de las ideas de Nietzsche con la religión. El principal representante de la línea helénica fue Viacheslav Ivanov (1866-1949), que quería aliar el cristianismo a lo dionisíaco. La línea judía era encabezada por Lev Shestov (1866-1938), que insistía en que Dios estaba oculto más allá de cualquier percepción racional, ética o estética. Ivanov y Shestov partían de sus respectivas recepciones personales de Nietzsche. La diferencia principal era que Ivanov desestimaba la ciencia y la ética racionales pero aceptaba la estética y el "mito", mientras que Shestov rechazaba categóricamente la esfera completa de la cultura. En "Religión y cultura", Maier comparte en líneas generales la posición de Shestov, aunque en escritos posteriores se acercaría más a los pareceres de Ivanov.

Maier comienza su ensayo con una referencia a Nietzsche: "Se ha puesto frío", escribe citando al hombre sabio de Nietzsche que busca a Dios. El asesinato de Dios ha generado el frío que convierte a la vida en el juego cínico y sin sentido del nihilismo.[78] Maier le da de esa manera a la teoría de Nietzsche un sentido claramente contrario a la intención de su autor: estiliza a Nietzsche como un pionero de la religión que encabeza una nueva búsqueda de Dios. Maier también recurre en "Religión y cultura" a la definición de Nietzsche de la cultura como campo de fuerzas de la voluntad de poder para formular su propio rechazo categórico a ella. La cultura solo serviría a las necesidades egoístas de individuos aislados:

Al inclinarse ante sí mismo, el hombre se inclinó ante el peor de todos los dioses: el hombre del futuro. Somos hombres y nos inclinamos ante el hombre del futuro. El Dios del futuro es el gran Solitario que se sienta sobre los cadáveres de millones; es el Poderoso, que no ama a ninguno pero los oprime a todos. […] El poder no es una palabra vacía. El poder es bello y vital. El ideal del poder puede ser una inspiración. El superhombre no es una sensación de muerte y servirlo es toda una religión, pero es lo contrario de una superación de la religión; es la religión de la libertad, la verdadera religión.[79]

Al mismo tiempo, Maier une explícitamente su esperanza salvífica religiosa con el comunismo.[80] Para Maier, el fin del verdadero comunismo es la salvación, que se realiza en un "Reino de Dios en la Tierra". Desde esta perspectiva religiosa critica los déficits del socialismo. Denuncia la Realpolitik del socialismo por su incapacidad para alcanzar el verdadero colectivismo. Este comunismo limitado habría renunciado a sus ideas originales para conformarse con la colectivización de la propiedad. En ese escenario, el estatus del individuo se mantiene inalterado: "El pecado de los colectivistas consiste en la postergación de la libertad, que para los humanistas contemporáneos es el reino del futuro".[81] Maier contrasta estos objetivos limitados con su ideal comunista religioso, fundado en el amor. En la visión de Maier, la vida comunitaria debe convertirse en una "celebración nupcial", en una larga vacación y un amanecer de la creatividad:

¿De qué otra manera podría hacerse realidad [una comunidad semejante]? Hay que olvidarse de toda garantía de libertad y autonomía de la personalidad, porque aquella solo puede surgir de la creencia liberadora en el poder del amor.[82]

La mayor amenaza para sus expectativas histórico-salvíficas estaba para Maier en la explotación de la naturaleza, que necesariamente lleva al hombre a la explotación del prójimo. Semejante ejercicio tiránico del poder acarrea forzosamente la destrucción de las raíces de la cultura y su enfriamiento.

La estrategia detrás de la elaboración que hace Maier del pensamiento nietzscheano se hace clara en este ensayo, que resulta sumamente representativo del pensamiento ruso de la época. Maier critica la cultura europea –incluidos la ciencia, la moral y el Estado de derecho– y llega al mismo veredicto que el Nietzsche tardío: la cultura es expresión de la voluntad de poder y demanda el nacimiento del superhombre. Pero, a diferencia de Nietzsche, Maier no ve la voluntad de poder como el fundamento de una nueva era, sino más bien como un inequívoco fenómeno del declive. Maier enfrenta el colapso de la cultura con la exaltación dionisíaca del Nietzsche temprano –después de liberarlo cuidadosamente de cualquier residuo mitológico que pudiera ser considerado helénico–.

Las esperanzas histórico-salvíficas de Maier marcaron en los años

veinte la ideología de su círculo de Petrogrado, cuyo lema rezaba “enseñar la razón a los bolcheviques”. En comparación con ello, los escritos de Maier de los años treinta pueden ser leídos como reacción a las transformaciones culturales de la década.[83] En los ensayos que escribió entre 1931 y 1934, como por ejemplo “Revelación”, Maier vuelve sobre un viejo tema. La filosofía de la vida nietzscheana había estado durante mucho tiempo en el centro de sus interrogantes filosóficos. Pero en su perspectiva de madurez Maier es incapaz de ver en la vida individual una alternativa seria a la cultura. Más bien reconoce ahora que la vida individual solo está en condiciones de desplegarse cuando encuentra un contexto cultural más amplio sobre el que puede reflexionar filosóficamente y darle así una forma individual. Dicho de otra manera, la vida es totalmente incapaz de generar un sentido a partir de sí misma. Obtiene ese sentido recién en la interacción con la sociedad. La personalidad individual tiene su fundamento en Dios, que representa la forma más elevada de personalidad. Por eso el contenido más importante de la vida del hombre tiene que ser la glorificación de Dios en la oración. Pero esta oración solo puede encontrar su voz individual en un diálogo con la cultura, que le permite entonces madurar hasta convertirse en un “salmo personal”.[84]

Como parte de este nuevo interés social y religioso, Maier aborda el rol del coro en la tragedia griega. En el transcurso de su investigación, llega al triste resultado de que los ditirambos dionisíacos le resultan “no iluminados”. Para devolverles a estos versos su luz resplandeciente, los acompaña con sus “salmos personales”.[85] Después de esa intervención, la cultura adquiere un nuevo cariz para Maier. Ya no la ve como ámbito de una dura disputa de la voluntad de poder. La “nueva era” se caracterizaría ahora por la interacción inspiradora del individuo con la cultura. Maier cita como ejemplo la cultura orientada a la trascendencia de la Edad Media. El diálogo con Dios fue fijado allí en forma escrita en la mística. Aunque la mística se asemeja al éxtasis dionisíaco, podía ser capturada por la palabra. También la confrontación con la cultura perdió su violencia incontrolable a través de la elaboración lingüística. El impulso ciego de supervivencia y el “otro” dionisíaco son relativizados en el medio del lenguaje. Lo dionisíaco se articula y se vuelve de ese modo menos inquietante, aunque las fuerzas demoníacas tienen que tener también su influencia en el canto. Queda clara entonces allí la transformación que atraviesa el tratamiento que le da Maier a la teoría de Nietzsche. Mientras que antes rechazaba a la cultura como expresión de la voluntad de poder, ahora la aprueba bajo una forma lírica y estetizante.

Maier continuó desarrollando sus ideas en sus “Pensamientos sobre la

lectura del Fausto" (1935). Para Maier, la obra de Goethe representaba una sobrevaloración de la acción, opuesta a su propia orientación reciente hacia la palabra. Lo dionisíaco-demoníaco se revela en el desdoblamiento de Fausto, que convierte a Mefistófeles en su acompañante estable:

También en la tragedia antigua, si queréis, había dos héroes, y no uno. El segundo y no menos importante personaje era el coro, el portador de la conciencia que acompañaba siempre al héroe. [...] Después de Nietzsche, sabemos que el coro dotaba al héroe de la capacidad de "encontrarse a sí mismo en medio de un atajo de espíritus y poder no obstante sentir su unidad interior". [...] Siempre en la tragedia antigua este segundo "protagonista" estaba estrechamente ligado al primero, que expresa una verdad individual que es universalmente reconocida y vinculante. El segundo personaje era sin embargo independiente del héroe. Estaba ubicado fuera de él y por momentos podía llegar incluso a oponérsele. En la tragedia moderna se da una situación diferente. El segundo personaje es completamente distinto. Es un "otro", una personalidad separada y casi independiente, con una actitud ante la vida y una voluntad diferentes (porque el "yo" del héroe está allí efectivamente desdoblado). Y sin embargo no se trata realmente de una persona diferente, sino del mismo héroe, solo que bajo su otro "yo": su Doppelgänger [doble], su sombra, su demonio. No hay completitud en el héroe antiguo, pero tampoco ninguna contradicción entre la conciencia común encarnada en el coro y la conciencia individual del héroe. Es cierto que el doble a veces interpreta el papel del coro, pero lo hace en forma contenida, porque el coro y la segunda alma de Fausto son dos cosas claramente diferentes. En Fausto a menudo aparecen también coros de espíritus buenos y malos que ocupan el lugar del coro tradicional, pero estos se mantienen mucho más alejados del hombre.[86]

En este pasaje, que recuerda fuertemente a Bajtín (Mijaíl M. Bajtín estuvo muy vinculado al círculo de Maier y fue arrestado a raíz de esos contactos),[87] la transformación atravesada por el impulso dionisíaco de Nietzsche puede apreciarse con claridad: este ha perdido su supremacía y autoridad. Lo dionisíaco se vuelve una voz individual, o incluso una multiplicidad de voces en coro, a través de las cuales hablan el filósofo y su alter ego. Los espíritus buenos y malos no pueden nunca sonar al unísono en este coro, que es siempre polifónico. Puede verse allí que Maier describe también su propio

pensamiento como un canon continuo a múltiples voces. Su propia voz incluye de ese modo las voces de Nietzsche, de Stalin, así como las de la religión, la política y la cultura. Todas suenan al mismo tiempo, en forma a veces más disonante, a veces más armónica. Esta interacción viviente no solo permite describir la vida en general, sino también en particular la atmósfera extática propagada en Rusia por el comunismo y la Revolución. El impulso dionisíaco es polifónico. Puede manifestarse como un poder más destructivo o más creativo, pero siempre reúne voces y timbres diferentes que se van mezclando y variando.

En la historia rusa de esos años, efectivamente pueden oírse distintas voces, como por ejemplo la voz del bien de la religión y la del mal que proviene del superhombre racionalista. Estas distintas voces en coro no pueden ser uniformizadas, ni tampoco separadas con claridad las unas de las otras y esquematizadas. El filósofo religioso Maier es consciente de que él mismo tiene un Doppelgänger demoníaco, cuyo verdadero alcance se le escapa y que no puede controlar ni superar en astucia. Lo que sabe con certeza es que ese Doppelgänger es inseparable de su propia persona. El escritor solo llega a ser lo que es de la mano de esa oscura sombra de sí mismo. En todo momento se halla a merced de él. Es un componente inherente de su personalidad y de su obra (así como Satanás necesita a Dios para autodefinirse y autoafirmarse). Todavía en los años treinta, Maier seguía buscando motivos religiosos en el comunismo y ponía sus esperanzas en una gran conversión.

Maier estaba trabajando al mismo tiempo en una crítica del fascismo, y también para esa temática encontró una clave interpretativa religiosa.[88] La condena de los movimientos totalitarios –que en su terminología llevan los nombres sociologismo y naturalismo– no podía justificar de ninguna manera la huida hacia una tercera alternativa que sería incluso peor. El enemigo absoluto de Maier, al que llama decididamente a combatir, es el humanismo: “El humanismo indiferente desde el punto de vista religioso es un lugar vacío, y si queréis lo más alejado del cristianismo”.[89] Igual de destructivo le parece el budismo, al que considera la religión de la indiferencia universal. Porque con su pacifismo el budismo reniega de la mayor virtud cristiana: el sacrificio sagrado, que tiene que ser ofrecido al “yo” divino supremo. Maier convierte así el sacrificio cristiano en una variante iluminada e individualizada del misterio dionisíaco.[90]

La raigambre nietzscheana de Maier se manifiesta en su jubilosa disposición al autosacrificio. Humanismo y budismo rechazan la violencia del culto sacrificial. En la concepción de Maier, semejante

necesidad de seguridad conlleva una limitación de las fuerzas vitales que despoja a la vida de todo sentido. La tragedia de la vida no puede verse limitada por ninguna consideración moral, jurídica o individualista. Esta exigencia se extiende también a la Revolución y el terror estalinista, que deben ser afirmados sin ninguna contemplación por eventuales pérdidas. La censura del acaecer trágico sería propia de ese resentimiento mezquino en el que Nietzsche vio un signo inequívoco de la moral de esclavos. Todo intento de atenuar la pérdida sería reprobable, sería abiertamente budista o humanista. Al concebirse a sí mismo como víctima de un misterio sagrado, Maier puede representar estéticamente su propia biografía. Su padecimiento recibe así un sentido superior. En el abandono que entrega la propia vida como víctima desaparece todo lo individual, toda contradicción y escisión interior: la vida recobra así su unidad originaria. Pero el milagro dionisíaco solo puede ser experimentado en una pérdida total del control. Maier, sin embargo, integra retroactivamente este impulso incontrolable en un ritual que recrea la embriaguez en el medio de la escritura, lo cual hace posible elaborar esa exaltación dionisíaca. En última instancia, el sacrificio y la escritura sirven al mismo fin religioso superior: glorificar, celebrar y ofrendar al Dios trascendente. En el pasaje a la escritura el impulso dionisíaco pierde una buena porción del éxtasis originario y se inserta en la tradición cultural. Con su consagración del sacrificio y de quienes se entregan a él, Maier se mantuvo fiel al programa del renacimiento religioso ruso y logró al mismo tiempo la unión del nietzscheanismo con la cosmovisión cristiana.

Maier no fue el único que interpretó la vida cultural de los años treinta como un juego de roles. Los intelectuales rusos describieron la dominación de Stalin como un poder apolíneo (del superhombre) que les infligía una escisión en su propia vida. El régimen amenazaba al individuo y lo convertía en víctima sacrificial dionisíaca de una fuerza extraña e inescrutable. Este estado de cosas se ve también reflejado en la teoría del carnaval de Mijaíl Bajtín. Bajtín desarrolló las bases de esta teoría en su estudio sobre Rabelais, que aunque fue escrito a fines de la década del treinta recién pudo ser publicado en 1965.[91] Bajtín describe el carnaval europeo como un ritual que subvierte las jerarquías. La pretensión moderna de individualidad es destruida allí en aras de un éxtasis colectivo de la igualdad que degenera en una carcajada popular. Bajtín descubre que en la novela el carnaval funciona como símbolo de una nueva era. Pero el impulso irresistible a la risa y la inclinación hacia los géneros bajos permanecen ocultos para la cultura oficial. Detrás de la fachada, el carnaval lleva su propia doble vida. La teoría de Bajtín es un nuevo intento por entender la

ambivalencia de la cultura estalinista.[92]

En la concepción de Bajtín, la cultura es una esfera en la que las ideologías más diversas entran en competencia. Esta concepción era también compartida por los formalistas rusos, que habían sido cercanos a las vanguardias y seguían siendo influyentes en la década del treinta. La historia cultural era vista como una competencia por la que van desfilando las más diversas ideas, modas y aspiraciones artísticas. Para la teoría de los formalistas, la lucha por la supremacía se decidía siempre en favor de las ideologías jóvenes y flamantes. La juventud cuenta siempre con un mayor poder de fuego y logra imponerse sobre las viejas ideologías, que quedan rezagadas y extenuadas. Estas no tienen ya la energía suficiente para hacer frente a la juventud: han perdido su vitalidad y su atractivo, los procedimientos de su arte se han "automatizado". La obra de Víktor Shklovski es un buen ejemplo de la seriedad con la que el arte de la época se tomaba la demostración pública de fuerza. Su uso excesivo de metáforas vitalistas y eróticas muestra que en la época de Bajtín las cualificaciones se obtenían antes que nada demostrando fuerza. La energía vital era empleada como método artístico para intensificar la fuerza dionisíaca y el deseo.[93] La doctrina nietzscheana de una pura lucha por la supervivencia de las tendencias artísticas, que otorga siempre la victoria a los nuevos y los jóvenes, llevó así a una confluencia entre el formalismo ruso y la cultura estalinista. Ambos lados creían que la lucha de las ideologías avanzadas y "vitales" contra las fuerzas reaccionarias y decadentes describía exhaustivamente la esfera de la cultura.

Bajtín describe la "novela polifónica" como un escenario para la controversia y el debate de las ideas. Diferentes estrategias artísticas se baten para obtener un lugar en la historia del espíritu.[94] El carácter dialógico de la novela no refleja sin embargo una búsqueda de la verdad, como se supone según el modelo clásico del diálogo platónico. Bajtín entiende que esa suposición es excesivamente idealista. Al igual que en la novela, el conflicto vital no se resuelve nunca en la cultura de manera unívoca. Las ideologías en conflicto tampoco son sometidas realmente a un examen crítico por sus representantes, ya que en última instancia estas tienen un único fin: salir vencedoras en la confrontación. Bajtín no retrata pues el diálogo como búsqueda de la verdad o del consenso, sino como pura lucha por la supremacía. Pero en contraposición a los formalistas y a los estalinistas, Bajtín no cree sin embargo que esa lucha histórica pueda terminar con la victoria definitiva de uno u otro partido. La teoría formalista postula una victoria de este tipo, porque cree que las viejas ideologías quedan siempre rezagadas y se vuelven obsoletas e impotentes. También a

ellos les resultaba completamente naíf la idea de que solo puede salir victorioso el mejor argumento. La cuestión decisiva allí era en qué medida una ideología es capaz de sostener su energía vital. Mientras pueda hacerlo, ella va a encontrar siempre un contraargumento convincente. Para Bajtín, en cambio, toda ideología sin excepción puede ser resucitada en el espacio ideal del archivo, más allá de la vida y de la muerte. Todas las ideologías pueden ser desenterradas, volver a ponerse de moda, experimentar un revival, una reedición o un renacimiento. En el archivo, como en la novela, las ideologías y las obras de arte llevan adelante un diálogo polifónico inagotable. Los vivos y los muertos levantan allí su voz en igual medida. En el espacio interior del archivo los debates de ideas se extienden potencialmente hasta la eternidad. Aunque hay que agregar que los portadores de las ideologías siguen siendo naturalmente hombres vivientes que habitan en el mundo. Las ideas tienen pues necesidad de la aceptación y el gusto de los hombres, en suma: del espíritu de la época. El reconocimiento de los hombres materializa las ideas, que ocupan así una posición "corporal" y espacial en el mundo –como afirma también el "perspectivismo" de Nietzsche–.

Lo decisivo en el diálogo de las ideas es que permite que las ideologías más contrapuestas se fundan entre sí. Esta fusión se produce con total independencia de un consenso objetivo o algo similar. En el carnaval de Bajtín (al igual que en la cultura pop) se forman síntesis realmente llamativas y estrafalarios cruzamientos. La sociedad del carnaval no solo une en sí infinitas contradicciones e inconsistencias, sino que lo mismo se replica en cada individuo. Esta curiosa mezcla adopta la forma de un cuerpo grotesco que constituye la esencia de la teoría de Bajtín. En la época de carnaval las pretensiones de verdad de las ideologías se vuelven objeto de burla. El carnaval de Bajtín resulta comparable al misterio dionisíaco de Nietzsche, que también disuelve la individualidad en el éxtasis y anula la frontera entre la vida y la muerte. Pero a diferencia del misterio nietzscheano, el carnaval solo tiene lugar dentro de fronteras claramente definidas y culturalmente codificadas. Es un juego de máscaras que no formula, en su embriaguez dionisíaca, ninguna pretensión de verdad. Todo en el carnaval es puesta en escena, simulación. Aunque los cuerpos de las ideologías se mezclan, ello no da lugar a ninguna síntesis real. El propio Nietzsche veía en la novela la principal extensión del impulso musical dionisíaco, la consideraba la continuación moderna del diálogo platónico. Porque la novela puede incluir dentro de sí todas las formas lingüísticas y estéticas –como la lírica o la música–, y en consecuencia tiene el impacto más amplio y más profundo. Esta concepción de Nietzsche es recogida también en los análisis literarios

de Bajtín.

Bajtín opone esa unidad carnavalesca del mundo a lo “monológico”. Lo monológico surge a través del ejercicio del poder de una ideología en particular cuya autoridad determina la realidad “seria” de manera normativa. Las esferas de lo dialógico y lo monológico, sin embargo, no forman una contradicción en el pensamiento de Bajtín, sino que existen una junto a la otra en un dualismo no resuelto. Este contraste evoca una vez más el dualismo nietzscheano de lo dionisíaco y lo apolíneo, que también actúan en forma interdependiente. No debe omitirse, por último, que Bajtín estuvo lejos de describir el carnaval tan alegremente como suele creerse. Por el contrario, lo pinta en colores sumamente sombríos: la estética del carnaval produce una rotación permanente de actores, que son coronados y decapitados a un ritmo vertiginoso. Este proceso se da de una forma extremadamente dolorosa y va acompañado de los tormentos más espantosos, de asesinatos indecibles y horribles vejaciones. Hay actores que mueren de hambre, otros son embadurnados de excrementos, etc. En el centro del carnaval se halla el culto de la muerte preñada, que desata una violencia sin piedad. El carnaval da vida y mata al mismo tiempo. No tolera lo viejo y está siempre dando luz a lo nuevo, a la juventud.[95]

Resulta completamente justificado reconocer en el monologismo de Bajtín un paralelo con el estalinismo. Pero no debería verse el carnaval como una alternativa democrática a la cultura oficial del estalinismo, sino más bien como su contracara irracional y destructiva. La descripción de Bajtín del carnaval constituye antes que nada una elaboración de los simulacros de procesos del estalinismo, cuyas súbitas coronaciones y decapitaciones intimidaban a la población. El carnaval repite estos procedimientos hasta el infinito. Aunque él mismo fue víctima de la política represiva, Bajtín describe este lado irracional del estalinismo en los conceptos de Nietzsche. También él ve el terror como un culto sacrificial que le confiere al destino un significado superior del orden de lo dionisíaco y una cierta dignidad estética.

Bajtín, al mismo tiempo, muestra un gran escepticismo de cara a cualquier tipo de aislamiento del individuo. Desea romper con la soledad en nombre de una “gran era” y hacer obligatoria la participación en el carnaval. Esta actitud requiere una elucidación ulterior. ¿Cómo se explica que Bajtín se regocije de esa manera en la destrucción del individuo? En sentido estricto, las ideologías individuales no son el producto de un ser humano determinado, de un artista o de un “yo”. La ideología es sencillamente una forma de expresión que se halla a disposición de todos. Es un rol, un gesto en el

mundo, que en principio le pertenece a cualquiera. El rol ideológico es una máscara que cualquiera puede colocarse a gusto. No tiene por qué tener nada en común con la persona que se la coloca. La figura de la muerte preñada se vuelve comprensible a la luz de esto: cuando el actor de una determinada ideología ya ha sido usado y es aniquilado, su actitud se vuelve un nicho de mercado. Cualquier intérprete puede descubrirla y reclamar para sí ese lugar vacante. El sacrificio sagrado dota así de manera milagrosa a todas las ideologías y al proceso dialógico entero de una eterna juventud. (En la sociedad de los medios, con su propensión a lo espectacular, puede apreciarse sin dificultad en qué medida el tiempo verificó la concepción de Bajtín del carnaval como paradigma de la modernidad). No debe olvidarse que los actores individuales de un determinado rol solo lo representan durante un tiempo limitado. El hombre está condenado a muerte. Solo la ideología es inmortal, el "yo" y el alma perecen.

Los rasgos fundamentales de esta existencia suprapersonal de las ideologías en la teoría de Bajtín –que no pertenecen a ninguna conciencia determinada, sino a la generalidad– entroncan con una variante rusa de la fenomenología. Su fundador fue Gustav Spet, que también fue influenciado por Nietzsche y por Soloviov. Spet llevó la desubjetivización más lejos incluso que Bajtín. Se negó categóricamente a concederle al hombre estados de conciencia en general, en una clara oposición a su maestro Edmund Husserl.[96] En su escrito temprano "La conciencia y su poseedor",[97] Spet afirma, siguiendo la Filosofía teórica de Soloviov,[98] que la conciencia humana es general e impersonal, y no individual. El sujeto en Spet es una mera representación que no tiene ningún tipo de realidad. El yo se vuelve una ilusión consoladora sin el menor contenido. Solo la "corporalidad" es aceptada por Spet. Esta destrucción del yo tiene una clara coloración nietzscheana. Si la conciencia solo experimenta estados oníricos y alucinatorios, la tragedia de la vida puede seguir su curso a toda máquina. En sus relativamente tardíos Fragmentos estéticos, Spet comenta el célebre poema de Fiódor Tiútchev "Silentium!", en el que encuentra una concepción similar.

Realmente, realmente, "Silentium!" es el tema de la última reflexión, supraintelectual e inasible, completamente verdadera, Ens realissimum. "Silentium!" es el límite superior de la percepción, de la existencia. El encadenamiento de las palabras no es el juguete metafísico de la identidad (de influencia alemana) entre ser y conciencia, ni tampoco un misterio o un obvio enigma cristiano, sino simplemente una belleza que irradia, un triunfo de la luz, una "muerte

divina" (vseblagaia smert). Es divina porque no conoce ninguna gracia para todo lo que ha de morir sin ninguna esperanza de resurrección. Es la conflagración bienaventurada de la vulgaridad panhumana, un misterio que se manifiesta en el azul y el oro del cielo.[99]

Spet alude allí con toda probabilidad a otro poema de Tiútchev, "Cicero", que en las colecciones de poemas suele encontrarse cerca de "Silentium!", ya que fueron escritos el mismo año.

¡Bendecido aquel que el mundo

en momentos fatales visitó!

Convidado como interlocutor

por los Dioses al banquete.

Tuvo asiento en su concejo

de altos fue asuntos testigo.

Y de sus cálices, cual uno más,

su propia inmortalidad bebió.[100]

Este poema era sumamente popular en esos años. Spet entrevé en él una alusión al Banquete de Platón. En su comentario antes citado, combina la polémica de Nietzsche contra el cristianismo con los motivos nietzscheanos de la lírica rusa ("Ens realissimum" en Viacheslav Ivanov, o el Oro en azul de Andréi Bely).[101] En su insignificancia el hombre se ve arrastrado por una gran ola metafísica. Pero como Spet no cree en lo personal, la muerte individual se ve desprovista de todo carácter trágico. La destrucción de una conciencia individual determinada no es algo digno de pena en la concepción de Spet. El fin pierde de esa manera su dureza y es acompañado por una reflexión filosófica que capta la esencia humana impersonal y la lleva solemnemente hacia la nada. En contra del cristianismo y con la ayuda de la fenomenología husserliana, Spet hace variaciones sobre motivos de la filosofía de la religión rusa. Inserta el sacrificio de la vida en un ciclo natural sobrehumano.

Spet le allanó así el camino a la amalgama de cristianismo y nietzscheanismo de Bajtín. En la "muerte preñada" de este resuena la "muerte divina" de Spet. La idea fundamental de Spet es similar a la del poder suprapersonal de la música en Nietzsche, aunque Spet insistía en la superioridad de la lírica. En eso su concepción se diferencia de la de Bajtín, que todavía parte de una perspectiva individualizada, la cual luego adhiere a una ideología.

Spet, en cambio, al no creer en la individualidad, afirma la muerte como algo que corresponde al orden natural y recto de las cosas. La muerte pertenece a un ciclo superior que pone fin a toda la pusilanimidad humana. Esta concepción coincide con el dictum de Nietzsche según el cual hay que morir en el momento correcto.

La novela de Mijaíl Bulgákov, El maestro y Margarita, constituye una ilustración sumamente original de la teoría de Bajtín de la novela carnavalesca. Aunque no hay pruebas concluyentes de que Bulgákov estuviera familiarizado con las teorías de Bajtín, no sería aventurado suponer que hubiera leído el libro sobre Dostoievski, publicado en 1929. Bulgákov escribió El maestro y Margarita durante los años treinta, pero la novela recién pudo ser publicada muchos años después. Son muchos los temas de la filosofía de la religión rusa presentes en la obra. La fuente de inspiración directa de Bulgákov para la novela fue el Fausto de Goethe. La acción de la novela transcurre en dos "espacios". En la Moscú de los años treinta, Mefistófeles-Vóland y su seguidor montan una serie de provocaciones que están inspiradas por el simbolismo del carnaval. Paralelamente, en la antigua Jerusalén, Jesús y Poncio Pilatos mantienen un diálogo interminable. La aparición de Vóland en Moscú produce una transfiguración embriagadora en la ciudad y provoca muertes, lesiones, locura y destrucción. Todo lo cual es descripto con un furor que le es completamente ajeno a Goethe. A pesar de ello, todos esos acontecimientos apuntan a producir un efecto cómico. Las víctimas del terror, como diría Spet, son solo representantes de la banalidad y la vulgaridad humanas. El horror que produce lo carnavalesco supera y paraliza el terror monológico del NKVD, que en comparación resulta cómico e inofensivo. Pero, en lugar de formular un juicio moral desde la perspectiva de la víctima (como lo fue el propio Bulgákov en la vida real), la novela desarrolla una conciencia de superioridad que evoca la víctima soberana de Nietzsche. El poder de las víctimas se origina en el hecho de que su embestida es apoyada por fuerzas metafísicas. Contra este poder superior, la policía secreta no tiene con qué oponerse. Las víctimas, con apoyo divino, ejercen una dulce venganza. La justicia se impone en el presente y no se deja consolar con el más allá.

Los motivos nietzscheanos resultan aún más claros en los capítulos que transcurren en Jerusalén y en los que se describe a Jesús como persona. El tratamiento estético de estas escenas se basa en dos precedentes literarios sobre la figura histórica de Jesús: la Vida de Jesús de Ernest Renan y El Anticristo de Nietzsche. La caracterización que hace Nietzsche de Jesús de Nazaret en El Anticristo puede de hecho ser leída como la antítesis de la de Renan (al que Nietzsche califica de bufón). Hay pocas dudas de que Bulgákov había leído El Anticristo, ya que fue un libro muy difundido en la Rusia de aquellos años. Nietzsche opone pues su aproximación a la figura del Jesús bíblico a la de Renan. Los términos en los que lo había caracterizado este, como “genio” y “héroe”, ya no resultan aplicables. Para Nietzsche, el tipo psicológico de Cristo se halla más bien en la novela El idiota de Dostoievski. La figura del príncipe Mishkin –como se llama el “idiota” en la vida burguesa– refuta el retrato de Renan. Este Cristo ruso surgido de la pluma de Dostoievski es más bien un antihéroe que causa confusión en todos los lugares a donde va. El anticristo de Nietzsche también contiene alusiones a las experiencias personales de Dostoievski, como las referencias a Siberia y la epilepsia. Nietzsche se lamenta que Cristo no haya tenido a su lado un testigo como Dostoievski:

Aquel mundo raro y enfermo en el que los evangelios nos introducen –un mundo que se diría salido de una novela rusa, en el cual parecen darse cita los desechos de la sociedad, las dolencias nerviosas y un idiotismo “infantil”–. […] Habría que lamentar que en la cercanía de este interesantísimo décadent no haya vivido un Dostoievski, quiero decir, alguien que supiera sentir precisamente el atractivo conmovedor de semejante mezcla de sublimidad, enfermedad e infantilismo.[102]

Bulgákov, o más bien su alter ego el maestro, sigue punto por punto la receta de Nietzsche del Anticristo: libera a la figura histórica de Jesús de todo resentimiento, pedantismo, protesta, moral, y por supuesto también de todas las características molestas del profeta. Pero sobre todo evita representar a Cristo como héroe. El tipo clásico del evangelista está también presente en la novela de Bulgákov, bajo el nombre Leví Mateo. Se trata de un personaje sumamente desagradable: Leví Mateo es indiscreto, ignorante, insidioso, ruin, y está lejos de entender el verdadero carácter de Jesús. No tiene ningún reparo en inventar todo tipo de anécdotas, lecciones y acertijos que

luego pone en boca de Jesús.

Bulgákov delinea en cambio la figura de Jesús en la novela como una mezcla de médico y filólogo (Bulgákov era médico, y su padre había sido teólogo). También en ello sigue a Nietzsche, que entendía como “tipo psicológico del redentor” al sanador de una vida decadente que ha llegado al colmo de la enervación y la morbidez. La búsqueda cristiana del Reino de Dios interior no es entendida allí como desafío moral, sino como terapia para todos los contemporáneos decadentes, que sencillamente son demasiado suaves, demasiado sensibles y demasiado vulnerables como para participar activamente en la lucha por la supervivencia. El Cristo de Bulgákov no habla con parábolas, ni formula acertijos perspicaces, sino que es presentado como un médico y psicólogo sensato (como un coach, podría decirse). Bulgákov describe pues a Cristo como una naturaleza de una sensibilidad elevada, y lo presenta bajo el nombre acentuadamente judaizado de Yoshúa Ga-Nozri (lo cual probablemente se remonte también a la idea de Nietzsche de la unidad del judaísmo y el cristianismo). Esta figura de Yoshúa-Cristo es descripta en la novela a través de un diálogo ficcional –es decir, no basado en la tradición escritural– con Pilatos.

Ante la famosa pregunta de Pilatos “¿Qué es la verdad?”, el Cristo de Bulgákov ofrece una respuesta muy nietzscheana y pragmática: “La verdad, ante todo, es que te duele la cabeza”.[103] La novela describe también un círculo elitista de elegidos, que solo concede admisión a quienes se encuentran más allá del bien y del mal. A este círculo de elegidos pertenecen los grandes líderes y los grandes artistas, como el maestro, alias Bulgákov.[104] El tema del diálogo íntimo entre el artista y el detentador del poder –como el de Cristo y Pilatos o el de Bulgákov y Stalin– constituye un motivo típico de la literatura rusa de la época.[105]

En los años veinte, la literatura rusa manifestó el dualismo nietzscheano de lo apolíneo y lo dionisíaco como una escisión del individuo en dos personalidades diferentes: el portador de la férrea voluntad comunista, por un lado, y el artista, por el otro. Estas dos personalidades se pertenecían la una a la otra. No obstante todas las diferencias, eran presentadas como roles hermanados, o incluso como gemelos.[106]

La actitud ambivalente frente a la ideología estalinista fue característica de todos autores de los que nos hemos ocupado. Estos intelectuales rusos no rechazaron la dominación de Stalin basados en razones morales, ni lanzaron una acusación contra el mundo por sus destinos. Nietzsche los había prevenido contra semejante actitud, que

constituía para él el signo inequívoco del resentimiento y la moral de esclavos. En consecuencia, concibieron su propia creatividad como un contrapeso a la autoridad, capaz de reintroducir el equilibrio necesario. En sus obras recuperaron el antagonismo entre lo dionisíaco y lo apolíneo, entre el Dios-Hombre y el superhombre. La autoridad que imitaron, pensaron o eludieron en sus escritos se volvió una parte de ellos, un alter ego. Sometieron sus vidas a una estetización convirtiéndose en las víctimas de un sacrificio dionisíaco que llevaría al restablecimiento del equilibrio natural del mundo. Aunque partieron de los mismos precedentes literarios –siendo Nietzsche el principal en todos los casos–, su elaboración y los resultados a los que llegaron fueron diferentes en cada uno. Todos, sin embargo, se vieron excluidos de la cultura oficial y fueron destruidos por ella: A. A. Maier, Mijaíl M. Bajtín, Gustav Spet y Mijaíl Bulgákov. No obstante, sería completamente falso ver en estos autores una oposición moral a aquella cultura. Su actitud frente a ella fue más bien filosófica, ya que inscribieron su propio rol –su vida y su obra– en un dualismo de origen nietzscheano. Las medidas represivas de la política cultural les costaron la libertad personal. Pero ese alto precio, al mismo tiempo, los puso en contacto con el inescapable carácter trágico de la vida, que en su visión alcanzaba y sostenía al mundo entero.

[70] En Rusia se denomina “Edad de Plata” a la cultura rusa de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

[71] En el centro de la sofiología se halla Sofía, la sabiduría de Dios personificada.

[72] Sobre la recepción religiosa de Nietzsche en Rusia, véase Bernice G. Rosenthal (comp.), Nietzsche in Russia, Princeton, Princeton University Press, 1986. Especialmente los artículos de Ann Lane (“Nietzsche comes to Russia”, pp. 41-69) y de Rosenthal (“Stages of Nietzscheanism: Merezhkovsky’s Intellectual Evolution”, pp. 69-94).

[73] Vladimir Soloviov, Krisis zapadnoij filosofii. Protiv pozitivistov, incluido en la segunda edición en ruso de sus obras completas, Bruselas, 1966, t. 1, pp. 27-151.

[74] Wladimir Solowjew, Vorlesungen über das Gottmenschentum (Ctheniia o Bogochelovechestve), en Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew, Múnich, Erich Wewel, 1980, t. 1, pp. 537-750. [Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión, Salamanca, Sígueme, 2006].

[75] Al respecto, resulta típico el escrito de Nikolái Berdiáyev, Istoki i smysl russkogo kommunizma, París, YMCA Press, 1955.

[76] Maier publicó sus trabajos en distintos lugares, incluido el almanaque Fakely ("Antorchas"), editado entre 1906 y 1908. Tuvo un rol significativo en la formulación del programa del "anarquismo místico".

[77] Sobre la biografía de A. A. Maier y la historia de su círculo, véase N. P. Antiserov, "Tri glazy iz vospominanni", Pamiat; istoricheskii sbornik (París), nro. 4 (1981). Puede consultarse también el prólogo y el apéndice en A. A. Maier, Filosofskie sochineniia, París, 1982.

[78] A. A. Maier, Filosofskie sochineniia, ob. cit., p. 31.

[79] Ibíd., pp. 39-42.

[80] Lev Shestov vio en la doctrina nietzscheana del superhombre un rechazo de una posición propiamente filosófica y un consiguiente deslizamiento hacia un discurso moralizante tradicional y principista, sin otro fin que el mantenimiento del status quo (es decir, de las condiciones entonces imperantes). Véase Lev Shestov, Dobro v uchenii gr. Tolstogo i F. Nietzsche, San Petersburgo, 1900, pp. 200 y ss.

[81] A. A. Maier, Filosofskie sochineniia, ob. cit., p. 89.

[82] Ibíd., p. 94.

[83] Véase E. N. Fedotova, "Vospominannia", en A. A. Maier, Filosofskie sochineniia, ob. cit., p. 454.

[84] A. A. Maier, Filosofskie sochineniia, ob. cit., pp. 178 y ss.

[85] Ibíd., p. 148.

[86] Ibíd., pp. 305-306.

[87] Sobre los lazos de Bajtín con los círculos filosófico-religiosos de los años veinte, véase Katerina Clark y Michael Holquist (comps.), Mikhail Bakhtin, Cambridge MA, Harvard University Press, 1984, pp. 125-141. El filósofo S. A. Askoldov, integrante de los círculos cercanos a Maier, escribió también sobre el problema del "otro" en las novelas de Dostoievski. Véase S. A. Askoldov, "Psikhologiia kharakterov u Dostoveskogo", en F. M. Dostoyevski. Stat'i materialy, Moscú/Leningrado, 1924, t. 2.

[88] Véase A. A. Maier, “Msyli pro sebia” (1937), en Filosofskie sochineniia, ob. cit., pp. 445-446.

[89] Ibíd., p. 444.

[90] Ibíd., p. 447.

[91] Mijaíl Bajtín, Tvorchesko Fransua Rable i norodnaia kult’ura Srednevkov’ia Resessansa, Moscú, 1965. [La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza, 2003].

[92] Katerina Clark y Michael Holquist, Mikhail Bakhtin, ob. cit., p. 305.

[93] Víktor Shklovski, “Iskusstvo kak priem” (1917), en D. Kirai y A. Kovach (comps.), Poetika. Trudy rysskikh i sovetskikh poeticheskikh shkol, Budapest, 1982, pp. 82-84.

[94] Bajtín desarrolló el concepto de “novela polifónica” en su estudio Problemy tvorchestva Dostoevskogo (1929), ampliado más tarde en Problemy poetiki Dostoevskogo, Moscú, 1963. [Problemas de la poética de Dostoievski, México, FCE, 2012].

[95] Mijaíl Bajtín, Tvorchesko Fransua Rable, ob. cit., p. 22.

[96] En su breve prólogo a Iavlenie i smysl (Moscú, 1914), Spet sostiene que no obstante su rechazo de la fenomenología de la subjetividad trascendental, sigue siendo un discípulo leal de Edmund Husserl. Afirma también haber escrito el libro bajo los efectos de la música de Wagner. Spet aspiraba a realizar de esa manera el ideal nietzscheano de un “Sócrates músico”, capaz de describir filosóficamente el impulso dionisíaco suprapersonal.

[97] Gustav Spet, “Soznanie i ego sobstvennik”, en Sbornikstatei po filosofii, posviashchennyi G. Ghelpanovu, Moscú, 1916, pp. 156-210.

[98] Vladimir Soloviov, Teoreticheskaya filosofia, en la edición de sus obras completas, Bruselas, 1966, t. 9, pp. 89-210.

[99] Gustav Spet, Esteticheskue fragmenty, Petrogrado, 1923, t. 2, pp. 76-77.

[100] [N. del T.: Traducimos el poema de la versión en inglés incluida en Fedor I. Tyutchev, Eighty Stars fron Tyutchev’s Glaxy: Originals and English Translations, trad. de Alexander Pokidov, Moscú, 2003, p. 93].

[101] Andréi Bely, Zoloto v lazure, Moscú, 1904.

[102] Friedrich Nietzsche, Der Antichrist, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1992, p. 40. [N. del T.: Citamos el pasaje en la traducción de Andrés Sánchez Pascual: El Anticristo, Madrid, Alianza, 1992, pp. 59-60].

[103] Michail Bulgakov, Der Meister und Margarita, Berlín, 1995, p. 33 (la primera edición en ruso es de 1966). [El maestro y Margarita, Madrid, Alianza, 2003].

[104] Marietta Chudakova, “Soblazn klassiki”, en E. Bazzarelli y J. Kresalkova (comps.), Atti del convengo “Michail Bulgakov”, Milán, 1986. La novela incluye también una referencia a Stalin en la escena del gran baile de medianoche en lo de Satán: un maleante desconocido que ha cubierto con veneno las paredes de la oficina de su enemigo para matarlo se presenta como invitado al baile. Bulgákov probablemente alude con la figura al ex jefe del NKVD Guénrij Yagoda, que fue acusado precisamente de ese crimen en los procesos estalinistas de los años treinta.

[105] Otro ejemplo fue el diálogo telefónico entre Stalin y Pasternak a mediados de los años treinta. Véase al respecto: Marieta Chudakova, “Bez gneva i pristrastiia”, en Novyi mir, nro. 9, 1988, p. 256.

[106] Pueden citarse como ejemplo las obras Zavist (1927) de Yuri Olesha [Envidia, Barcelona, Acantilado, 2009] y Dvoniki (1933) de Boris Pilniák.

10. RICHARD WAGNER, MARSHALL MCLUHAN

La tendencia hacia una praxis artística participativa y colaborativa constituye indiscutiblemente una de las características principales del arte de nuestros días. En todas partes del mundo surgen incesantemente grupos que insisten de manera consecuente en la autoría colectiva o incluso anónima de su producción artística. Se trata de acontecimientos, proyectos, intervenciones políticas, análisis sociales o instituciones educativas autónomas que, si bien son a menudo iniciadas por un artista individual, solo pueden ser realizadas con la participación de muchos. Este tipo de prácticas artísticas colaborativas tiene siempre como meta adicional incitar también al público a la colaboración, activar el entorno social en el que tienen lugar dichas prácticas.[107]

Toda esta variedad de intentos apuntan a poner en tela de juicio y modificar la condición fundamental del funcionamiento del arte en la modernidad, a saber: la separación radical del artista y su público. Estos intentos no son nuevos, por supuesto. Antes bien, tienen detrás de sí una larga genealogía. Podría incluso afirmarse que esa genealogía se remonta a los orígenes mismos del arte moderno. Ya en la época del romanticismo temprano, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, los poetas y artistas comenzaron a formar grupos y a quejarse de la separación del arte y el público. Estas quejas resultan un tanto extrañas en un principio, ya que la separación entre los artistas y su público fue consecuencia de la secularización del arte, de su liberación del tutelaje y la censura eclesiásticas. El tiempo durante el cual el arte disfrutó de su libertad recién ganada duró sin embargo demasiado poco. Pues para muchos artistas, la división moderna del trabajo que le asignó al arte su nuevo lugar social no resultó especialmente beneficiosa.

Ese lugar puede describirse con relativa facilidad: el artista produce y muestra el arte, el público contempla y juzga lo que le muestra aquel. A primera vista, esta constelación le sirve sobre todo al artista, que se revela como individuo activo, que opera de manera autónoma, en contraposición a una masa de espectadores anónima y pasiva. El artista tiene la posibilidad de hacer célebre su nombre, mientras que los espectadores que contribuyen a su éxito con su aprobación permanecen siempre anónimos. El arte moderno puede ser malinterpretado pues con bastante facilidad como una máquina para la producción del renombre del artista a expensas del público. Pero

con ello se pasa por alto el hecho de que bajo las condiciones de la modernidad el artista se halla a merced del gusto del público, ante el cual es completamente impotente. Si una obra de arte no le agrada al público, esa obra ya no tiene ningún valor. Básicamente, se la podría tirar a la basura en ese mismo instante. Esa es la principal deficiencia del arte en la modernidad: la obra de arte no tiene ningún valor propio o "intrínseco", independiente del reconocimiento del público, puesto que no existe para ella ningún uso obligatorio que no dependa del ánimo o las preferencias del público, como lo tienen por ejemplo la ciencia y la técnica. Las estatuas de los templos paganos eran consideradas corporeizaciones de los dioses: se las adoraba, se rezaba ante ellas, se esperaba su ayuda y se temía su castigo. También en el cristianismo existe toda una tradición de veneración de los íconos, aun si Dios permanece invisible. La obra de arte tiene allí un significado completamente diferente que en la modernidad secularizada. También en tiempos antiguos resultaba posible y lícito distinguir entre el trabajo artístico bueno y el malo. Pero el desagrado estético no ofrecía aún razones suficientes para repudiar una obra de arte. Un ídolo hecho toscamente o un ícono mal pintado seguían perteneciendo al orden de lo sagrado. Tirarlos a la basura hubiera sido un sacrilegio. En el contexto de un ritual religioso, las obras de arte estéticamente agradables y las estéticamente desagradables estaban en pie de igualdad y podían ser empleadas con la misma efectividad. Al interior de una determinada tradición religiosa, la obra de arte tiene entonces un valor "intrínseco" y autónomo, en tanto es independiente del juicio estético del público. Dicho valor surge a través de la participación del artista y su público en una praxis religiosa común, de la pertenencia de ambos a la misma comunidad religiosa –una pertenencia que relativiza el abismo entre el artista y su público–.

La secularización del arte conlleva en cambio su radical desvalorización. Es por eso que Hegel pudo constatar tempranamente que el arte es para la modernidad una cosa del pasado.[108] Ningún artista moderno puede esperar que se rece ante su obra, que se espere alguna ayuda práctica de ella o se quiera ahuyentar los peligros que podrían surgir de ella. Lo máximo que uno está dispuesto a hacer hoy frente a una obra de arte es considerarla interesante y preguntar en todo caso por su precio. El precio inmuniza hasta cierto punto a la obra de arte contra el gusto del público. Muchas obras que actualmente se conservan en los museos habrían terminado hace rato en la basura si el efecto inmediato del gusto del público no hubiera estado limitado por consideraciones económicas. La participación común en la praxis económica debilita la separación radical entre artista y público. Es lo que obliga al público a respetar también, en

virtud de su precio elevado, una obra de arte que no le agrada. Pero hay una gran diferencia entre el valor religioso y el valor financiero de una obra de arte. El precio de una obra de arte no es otra cosa que el resultado cuantificado del agrado estético que otros encontraron en esta obra de arte. El gusto de los otros, sin embargo, no resulta vinculante para el espectador individual, como sí lo sería un ritual religioso. El respeto por el precio de una obra de arte no se traduce pues de manera automática en un respeto por la obra de arte como tal. Por eso, el valor universalmente vinculante del arte solo puede buscarse en una praxis no comercial, si no directamente anticomercial, y al mismo tiempo colaborativa.

Muchos artistas de la modernidad intentaron pues recuperar ese suelo común con el público para arrancar de esa manera al espectador de su rol pasivo y eliminar la cómoda distancia estética que le permitía juzgar la obra de arte con prescindencia y desde una perspectiva exterior. El compromiso ideológico o político fue el camino que tomaron la mayoría de esos intentos. La comunidad religiosa fue reemplazada en esos casos por un movimiento político en el que artista y público participaban conjuntamente. Pero para la genealogía del arte participativo resultan particularmente relevantes sobre todo aquellas prácticas artísticas que no se consagraron a un determinado objetivo sociopolítico solamente en lo que hace a contenido, sino que sometieron su propia estructura interna y sus procedimientos de producción a una colectivización. Cuando el espectador se ve involucrado desde el comienzo en la praxis artística, toda crítica que formule contra dicha praxis se convierte en una autocrítica. La decisión del artista de renunciar a su pretensión de autoría exclusiva parecería traducirse antes que nada en un empoderamiento del espectador. Pero este sacrificio redunda en última instancia en beneficio del artista, ya que lo redime del poder que ejerce sobre la obra de arte moderna la mirada fría del espectador no partícipe.

LA GESAMTKUNSTWERK: EL AUTOSACRIFICIO DEL ARTISTA

La estrategia esbozada arriba fue desarrollada por primera vez –y de una manera que resultaría modélica para todas las discusiones posteriores sobre el arte participativo– por Richard Wagner en su ensayo pionero La obra de arte del futuro, de 1849-1850. Vale la pena, entonces, recapitular aquí las tesis principales de dicho ensayo. Wagner escribió La obra de arte del futuro poco después del

sofocamiento de la revolución de 1848 y el ensayo describe el intento de realizar con medios estéticos los objetivos que el movimiento de 1848 no había logrado imponer políticamente. Ya al comienzo del ensayo, Wagner declara que el artista típico de su época es un egoísta que está completamente aislado de la vida del pueblo y que practica su arte como un lujo para los ricos, obedeciendo solamente a los dictados de la moda. La obra de arte del futuro, por el contrario, haría realidad "la fusión del egoísmo en el comunismo".[109] Para alcanzar esa meta, todos los artistas deben renunciar a su aislamiento social, en un doble sentido. En primer lugar, deben superar la separación de los diferentes géneros artísticos, o como se diría hoy en día, de los diferentes medios artísticos. Esta superación de las fronteras intermediales obligará a los artistas a formar colectivos que incluyan expertos en diferentes medios. Y, en segundo lugar, estos colectivos de artistas deben renunciar a adoptar y representar temas y posiciones que resulten meramente arbitrarios o subjetivos, y proceder en cambio a dar expresión a la voluntad artística del pueblo. Los artistas tienen pues que reconocer que solo el pueblo es un artista verdadero. Wagner escribe:

No sois vosotros, los intelectuales, los verdaderos inventivos, sino el pueblo; porque fue la necesidad la que lo empujó a la invención. Todas las grandes invenciones son obra del pueblo, mientras que las invenciones de la intelectualidad no son más que el producto de la explotación y la derivación, de la disgregación y el desmembramiento.[110]

Wagner se ve a sí mismo como un materialista consecuente, que no busca la verdad en el "espíritu", sino en la materia, en el material, en la vida, en la naturaleza. El pueblo es para Wagner el material de la vida social. Por eso llama a los artistas a renunciar a su espíritu subjetivo, que opera de manera arbitraria, y fundirse en el material, en la materia de la vida.

Así, pues, la unión de todos los géneros artísticos en una Gesamtkunstwerk [obra de arte total], que Wagner exige e intenta llevar a la práctica en su propio arte, no puede ser entendida de ninguna manera en términos meramente formales. No se trata de un espectáculo multimedia pensado para fascinar la imaginación del espectador individual. Para Wagner la unión de los medios artísticos constituye más bien un medio para alcanzar un fin, que consiste en la

unidad de los hombres individuales, la unidad entre los artistas y la unidad de los artistas con el pueblo. Wagner concibe allí al hombre en términos absolutamente materialistas, es decir: ante todo como cuerpo. Los géneros artísticos individuales, de acuerdo con esto, no son más que funciones corporales que han sido deslindadas del cuerpo humano y subsiguientemente formalizadas, tecnificadas y maquinizadas. Los hombres cantan, bailan, poetizan o pintan porque estas prácticas corresponden a la constitución natural de sus cuerpos. La disgregación y la profesionalización de estas prácticas constituye una especie de robo perpetrado por las clases pudientes contra el pueblo. Este robo tiene que ser revertido, los géneros artísticos individuales tienen que reunificarse para que tanto la unidad interna de cada hombre como la unidad del pueblo puedan ser restablecidas. El proyecto de la Gesamtkunstwerk es ante todo para Wagner un proyecto social y político:

La gran obra de arte total [...] tiene que abarcar todos los géneros del arte, para poder usar a fondo cada uno de ellos como medio individual y consumirlo en aras de alcanzar la meta común de todos ellos, a saber: la representación incondicional e inmediata de la naturaleza humana acabada. A esta obra de arte el artista no la discierne como labor arbitraria y meramente posible del individuo, sino como la obra colectiva y necesaria del hombre del futuro.[111]

La referencia al futuro en este pasaje ciertamente no es casual. Wagner no quiere crear su Gesamtkunstwerk para el pueblo del presente, al que describe como escindido fatalmente entre la élite y el vulgo. El pueblo del futuro habrá de surgir más bien como resultado de la realización de la Gesamtkunstwerk, obra de arte total que para Wagner solo puede ser un drama que una al pueblo que participa de él. Y este drama, a su vez, no puede ser otra cosa que el hundimiento escenificado del individuo como tal. Porque solo semejante escenificación es capaz de superar simbólicamente el aislamiento del artista y fundar la unidad del pueblo: “La enajenación última y acabada de su egoísmo personal, la demostración de su fusión en la generalidad, el hombre solo puede darla a conocer con su muerte; y no con su muerte casual, sino con su muerte necesaria, que obedece a la acción surgida de la plenitud de su ser”.[112] El individuo debe morir, para así fundar a través de su muerte la sociedad participativa –o comunista, como la llama Wagner– del futuro. Al menos a primera vista, todavía perdura allí la diferencia entre el héroe del drama que

se sacrifica y el actor que repite dicho sacrificio sobre el escenario. Wagner insiste sin embargo en que esta diferencia es superada en la Gesamtkunstwerk, ya que el actor

no solo representa la acción del héroe celebrado, sino que la repite moralmente a través de sí mismo, demostrando mediante esta renuncia a su personalidad que también él en su acción artística lleva a cabo una acción necesaria y que devora completamente la individualidad de su ser.[113]

Para poder representar el sacrificio del héroe, el actor debe sacrificar su propia autorrepresentación, o como escribe Wagner, "usar a fondo y consumir los medios artísticos". Es de esa manera como se pone a la altura del héroe que representa. El actor, para Wagner, no es meramente un intérprete, sino un poeta, un artista; es realmente el autor de la Gesamtkunstwerk, ya que escenifica públicamente el sacrificio de su egoísmo artístico, de su aislamiento, de su presunta autonomía autoral.[114]

Este pasaje es de una importancia central para el ensayo wagneriano. El autor de la Gesamtkunstwerk renuncia a su poder subjetivo y autoral reduciendo su rol creativo a una repetición de los rituales sacrificiales de las religiones antiguas, de los banquetes sagrados de la antigüedad, de la muerte del héroe en nombre de la comunidad. Para Wagner, el autor no está muerto como para los teóricos del (pos)estructuralismo francés –Roland Barthes, Michael Foucault, Jacques Derrida y muchos otros–. Si el autor estuviera muerto desde el comienzo, no sería posible distinguir entre el arte participativo y el no participativo, ya que esa distinción solo puede surgir a partir del autosacrificio solemne del autor. El regocijo general en el hundimiento del autor no debe hacer olvidar el hecho de que este hundimiento aún recibe su forma de una actividad autoral. Puede incluso afirmarse que la escenificación de la autoabdicación del autor, de su autodisolución en la masa humana, le brinda una posibilidad inédita para poner al espectador bajo su control, al perder este último –como se dijo más arriba– su posición exterior y su distancia estética respecto de la obra de arte: no se vuelve solo partícipe, sino también parte de la obra de arte. La obra de arte participativa, en consecuencia, puede pensarse no solo como reducción del poder autoral, sino también, a la inversa, como su ampliación.

Wagner fue plenamente consciente de esta dialéctica de la obra de arte participativa. Habla pues sobre la necesidad de una dictadura del poeta-actor en la Gesamtkunstwerk, pero subrayando al mismo tiempo que semejante dictadura solo puede instaurarse sobre la base del entusiasmo general –mediante la disposición voluntaria de los otros artistas a colaborar–. Wagner escribe: “En ningún lado se hace valer con más fuerza el poder de la individualidad que en el colectivo artístico libre”.[115] Este colectivo se forma con el único objetivo de prepararle al artista –al poeta-actor– el escenario para que pueda renunciar solemnemente a su estatus de autor y disolverse en el pueblo. Los otros integrantes restantes del colectivo de artistas solo logran una significación artística propia en la medida en que participan de ese ritual de autosacrificio. Resulta interesante, a este respecto, el análisis wagneriano de la comedia. Solo al actor protagónico le es concedido hundirse en forma trágica y solemne. En el caso de todos los otros, que solo han obtenido el estatus autoral a través de su participación en el autosacrificio del héroe, la escenificación de la propia autoría, y por consiguiente de su eventual hundimiento, solo puede resultar cómica. Wagner escribe:

El héroe de la comedia será el reverso del héroe de la tragedia. Así como este [actúa] como comunista, es decir, como individuo que se funde en la generalidad por la fuerza de su ser y obedeciendo a una necesidad interior y libre, […] aquel será combatido, perseguido y finalmente vencido como egoísta y enemigo de la generalidad. El egoísta es obligado a fundirse en la generalidad […] y, cuando ya no le queda aire para seguir respirando de manera egoísta, ve finalmente su salvación última en el reconocimiento más incondicional de su necesidad. Por consiguiente, el colectivo artístico, en tanto representante de la generalidad, tendrá en la comedia una participación más inmediata en la composición del poema que la que tiene en la tragedia.[116]

Así pues, la renuncia del artista a su autoría con el objetivo de fundar una comunidad comunista de artistas no deja de ser ambivalente en Wagner. Aún más problemática resulta la disolución del artista en el pueblo: en última instancia, esta solo tiene lugar en el plano del contenido, el público solo puede identificarse simbólicamente con el hundimiento del héroe. Por otro lado, el lenguaje artístico de Wagner permanece ajeno al pueblo. En su ensayo ¿Qué es el arte?, Lev Tolstoi describe con brillante ironía la impresión alienante que producen las

óperas de Wagner en un espectador “normal”, que no está dispuesto o preparado para penetrar su significado cifrado y simbólico.[117] El arte intentó más tarde desprofesionalizarse e involucrar al público de un modo mucho más radical e inmediato de lo que fueron capaces de hacerlo las óperas de Wagner.

EXCESO, ESCÁNDALO, CARNAVAL

Muchos movimientos vanguardistas radicales de comienzos del siglo XX siguieron de hecho el camino delineado por Wagner en La obra de arte del futuro. Los futuristas italianos o los dadaístas de Zúrich representaron colectivos de artistas que implementaron en diferentes niveles de su praxis artística la disolución de la individualidad, la autoridad y la autoría. Al mismo tiempo, tomaron un camino mucho más directo para activar al público: empezaron a escandalizarlo o incluso a atacarlo físicamente. Los futuristas italianos, agrupados en torno a la figura de Tommaso Marinetti, provocaron con frecuencia escándalos públicos, que muchas veces terminaban en grescas generales, para sacudir al público de su actitud puramente contemplativa y pasiva. Crearon de ese modo una nueva síntesis entre el arte y la política: ambos eran entendidos por ellos como una rama del diseño de acontecimientos, como conquista del espacio público por medio de la provocación, como disparador que activa y libera las energías ocultas de las masas. En su libro sobre Margherita Sarfatti, que tuvo un importante rol como mediadora entre los movimientos futurista y fascista, Karin Wieland escribe:

El lema de los futuristas era: “Todas las noches guerra”. […] Marinetti introdujo un nuevo tono en la política. Con su revuelta artística contra la tradición y la ley liberó una dimensión psicosocial que ni los socialistas, ni los liberales habían entrevisto. Aplicó en el arte los métodos de la lucha electoral: diarios, manifiestos, arengas y escándalos.[118]

Esta estrategia de los futuristas italianos, que apuntaba a crear no tanto objetos artísticos individuales como acontecimientos y vivencias colectivas, fue retomada por los dadaístas de Zúrich. Estos no compartieron, sin embargo, la ideología nacionalista y belicista de

aquellos. Los artistas dadaístas se habían reunido durante la Primera Guerra Mundial en la Suiza neutral y eran en su mayoría pacifistas e internacionalistas. Esto hace aún más interesante constatar lo mucho que su praxis artística le debe al futurismo italiano. En el Cabaret Voltaire de Zúrich, los participantes en los eventos dadaístas –inspirados y organizados, en la mayoría de los casos, por Hugo Ball– también provocaban al público y frecuentemente dejaban que el espectáculo degenerase en un tumulto generalizado. Ball, por otra parte, concibió desde el comienzo el Cabaret Voltaire como una especie de Gesamtkunstwerk.[119] Su cabaret puede ser entendido como reedición a la vez paródica y completamente seria del proyecto wagneriano. En las representaciones de los "poemas simultáneos", en las que distintos oradores leían simultáneamente desde el escenario el mismo poema en diferentes idiomas, el sentido del poema y la individualidad de cada voz se hundían en la anónima materia sonora. Este hundimiento de la voz individual en una totalidad material, colectiva y ruidosa constituía la auténtica meta del evento. Ball escribe al respecto: "El poème simultané trata sobre el valor de la voz. El órgano humano pierde el alma, la individualidad. […] El poema ilustra la manera en que el hombre es engullido por el proceso mecanicista".[120] En su performance más célebre del 25 de junio de 1917, Ball subió al escenario envuelto en una vestimenta casi episcopal y leyó un poema compuesto de puros fonemas. El poema desató un tumulto entre el público. Ball cuenta que para resistir psicológicamente los ataques del público fue ajustando la melodía de su voz más y más a la melodía de un sermón, pero sin dejar de pronunciar combinaciones sin sentido de fonemas que manifestaban la materia sonora del lenguaje. Era la inauguración solemne de una nueva y paradójica religión materialista, se había efectuado la transvaloración del sinsentido como sentido más alto.[121] La misma estrategia se observa más tarde en las actividades del grupo de surrealistas alrededor de André Breton, que renunciaron a todo control consciente sobre la producción artística en favor de la causalidad espontánea del inconsciente pero practicaron al mismo tiempo el compromiso político y provocaron asiduamente escándalos públicos. En una forma diferente, los distintos grupos de la vanguardia rusa de las décadas de 1910 y 1920 intentaron enterrar la figura tradicional del artista solitario y creativo para incorporar a las amplias masas a la praxis artística y transformar de esa manera al país entero del comunismo victorioso en la Gesamtkunstwerk en la que lo individual se hundiría para siempre en lo colectivo.

A menudo se objeta contra estas prácticas que son repetitivas y con el tiempo pierden su efecto de shock y su fuerza provocadora. La

repetición del sacrificio autoral disminuiría su valor, si es que no lo anularía. Gracias a la literatura relevante sabemos, sin embargo, que la efectividad de los rituales sacrificiales es ante todo una consecuencia de su carácter ritualizado. Así, Bataille describe los rituales sacrificiales aztecas como prácticas que a través de su constante repetición, precisamente, renovaban una y otra vez la fuerza vital del cuerpo social.[122] En El hombre y lo sagrado, Roger Caillois describe el derrumbe del orden público ante la muerte del rey o su escenificación ritual, que arranca a la población de su pasividad habitual y la conduce a la unidad.[123] Tampoco olvidarse en este contexto que los rituales sacrificiales religiosos tenían siempre un actor central que representaba al rey o a algún dios, el cual era primero reverenciado públicamente y luego solemnemente sacrificado. Al artista moderno se le suele perdonar la vida, es cierto, pero no se sale completamente ileso. El verdadero sacrificio por parte del artista consiste en su autosumisión a la repetitividad del ritual sacrificial; en la renuncia al carácter único e irrepetible de su individualidad artística. Se trata, por así decirlo, de un sacrificio de segundo grado. Y este sacrificio de segundo grado resulta único cada vez que se realiza, porque aun si el ritual es siempre el mismo, la individualidad artística sacrificada es cada vez otra.

En este sentido, no deja de ser interesante señalar que Bataille y Caillois, ambos cercanos al movimiento surrealista, describieron los rituales sacrificiales en un tono trágico. Mijaíl Bajtín sitúa los mismos rituales en el contexto del carnaval, del entretenimiento y la diversión popular.[124] Bajtín desarrolló su teoría del carnaval en la Unión Soviética de los años treinta y cuarenta del siglo XX, que se concebía a sí misma como una sociedad comunista realizada. En una sociedad de este tipo, al individualismo –para usar los conceptos de Wagner– no le queda más aire para respirar: el egoísta se convierte automáticamente en el enemigo del pueblo. No es casual que Bajtín describa el hundimiento del individuo, su disolución en la generalidad, en términos de comedia, y no de tragedia. Dicho hundimiento solo provoca risa en el pueblo –una risa jovial, carnavalesca, que según Bajtín constituye y sostiene el festejo del que participa el pueblo entero–. Es pues en el carnaval, más que en la tragedia, donde Bajtín descubre el modelo para la obra de arte participativa del futuro, o como él la llama, carnavalesca. Lejos de ser trágica o sombría, como sugieren las descripciones wagnerianas, la obra de arte del futuro, al escenificar y celebrar la victoria de la vida colectiva y del cuerpo colectivo sobre el espíritu individual, produce una atmósfera de alegría de vivir.

En los años sesenta, como es sabido, los colectivos artísticos, al igual

que la organización de happenings y performances, experimentaron un renacimiento a escala mundial. Entre estos estuvieron, para nombrar solo algunos ejemplos, el movimiento Fluxus, la Internacional Situacionista nucleada alrededor de Guy Debord, y el estudio The Factory de Andy Warhol. En todos estos casos se aspiró a la colaboración entre diferentes artistas, así como a la síntesis de todos los medios artísticos. Pero lo central en todas esas actividades era la disposición del artista a renunciar a su posición aislada, destacada, privilegiada con relación al público. Los artistas de Fluxus hacían las veces de entretenedores y managers de eventos, Warhol propagaba el arte como negocio y el negocio como arte. Que los artistas en cuestión se presentaran como propagandistas, provocadores o empresarios resultaba menos importante que el hecho de que todos ellos buscaban en igual medida devaluar el valor simbólico del arte y disolver su propia individualidad y autoría en la generalidad. El trámite fue más carnavalesco que trágico. Solo en unos pocos casos excepcionales –y por eso mismo significativos– se realizó el ideal wagneriano de un hundimiento trágico. El destino de Guy Debord es una de estas pocas excepciones. Debord brinda de ese modo el mejor ejemplo de los problemas irresolubles a los que se enfrenta todo aquel que desee escenificar y controlar su propio hundimiento en una forma consecuentemente autoral. El carácter irresoluble de estos problemas no constituye sin embargo una objeción contra el proyecto de la Gesamtkunstwerk, sino, por el contrario, la garantía lógico-formal de su realización. Porque es ante la paradoja del autohundimiento conscientemente escenificado que fracasa el autor de la obra de arte total; y de ese modo es como la realiza, ya que ella no es otra cosa que la representación pública del fracaso artístico.

No obstante todas las diferencias históricas, ideológicas, estéticas y de otro tipo, hay algo que une a todos los intentos mencionados de producir una obra de arte total. Todos presuponen la presencia material y corporal del artista y el público en un mismo espacio “real”. Ya sean las óperas de Wagner, los escándalos futuristas, los happenings de Fluxus o las situaciones construidas del situacionismo, todos tienen como objetivo unir al artista y al público en un lugar determinado. ¿Pero qué hay entonces de los espacios y las interacciones virtuales que determinan cada vez más nuestra praxis cultural, incluida la praxis artística actual? Uno se ve inclinado a aceptar la suposición de que los medios digitales actuales son por sí mismos interactivos y participativos. Hoy se habría vuelto ocioso, en consecuencia, reunir físicamente a los hombres en un lugar para despertar en ellos la sensación de estar participando en un acontecimiento social. Parecería ser igual de factible producir dicha

sensación en forma virtual, a través de la participación del individuo en medios de comunicación de masas digitales e interactivos, especialmente Internet.

¿ES INTERNET FRÍA?

La pregunta acerca de la relación entre la participación "real" o física y la participación virtual parece especialmente relevante para la discusión de exposiciones de net art y otro tipo de prácticas artísticas que intentan reunir a los usuarios de Internet en espacios de exhibición; es decir: hacer público el acto del uso de la computadora y de Internet, que por regla general se lleva a cabo en forma privada en los propios hogares de los usuarios. La socialización y la exhibición del uso de la computadora parecerían estar de más si se asume que ese uso es siempre ya un uso público, interactivo, participativo, aunque lo sea de manera virtual. En la comunicación y la participación virtuales, sin embargo, el cuerpo del usuario escapa a su reflexión –si exceptuamos el cansancio que lo invade inevitablemente después de algunas horas de trabajo en la computadora–. La experiencia de una presencia corporal a la que siempre aspiró el arte moderno está ausente en la comunicación virtual. El usuario de la computadora se sumerge en una comunicación solitaria con el medio, entra en un estado de olvido de sí y de olvido del cuerpo, análogo al que caracteriza a la praxis de lectura de libros.

También en otros respectos, el espacio virtual de Internet se diferencia menos del espacio literario de viejo cuño de lo que se supone comúnmente. Internet no reemplaza lo impreso, sino que lo hace más accesible, en forma más veloz y más barata; pero también lo hace más exigente para el usuario. Este se ve obligado ahora a diseñar, ilustrar e imprimir sus propios textos, en vez de llevarlos a la imprenta y volverse a su casa como en los viejos tiempos. Internet es pues participativa, pero en el mismo sentido en que lo es el espacio literario. En ambos casos, todo lo que termina en el espacio virtual o literario atrae la atención de otros participantes y provoca reacciones en ellos, que a su vez provocan otras reacciones y así sucesivamente. El espacio literario puede estar fragmentado, pero sus protagonistas participan plenamente de la competencia, de la lucha por el reconocimiento. También Internet es ante todo un medio de la competencia: constantemente se está llevando la cuenta de cuántos usuarios cliquean sobre esta o aquella página web, de cuántas veces se

menciona a este o aquel otro usuario, etc. Esta modalidad de participación tiene poco que ver con la disolución del individuo en el pueblo con la que soñaba Wagner. El objetivo del arte participativo que se inscribía en la tradición de la Gesamtkunstwerk wagneriana era la abolición de la división moderna del trabajo y de la especialización asociada a ella, que alcanzó también a los ámbitos literarios y artísticos. Hoy el uso efectivo de Internet requiere de muchos conocimientos especializados. La tecnología que se emplea está cambiando constantemente, "actualizándose", lo cual produce una diferenciación de los usuarios que es de naturaleza tanto intelectual como económica.

Esta analogía entre el espacio literario tradicional e Internet suele ser pasada por alto, ya que se asume que los medios electrónicos, a los que pertenece Internet, se diferencian de un modo fundamental de los viejos medios analógicos. Esta opinión se remonta sin duda al célebre escrito de Marshall McLuhan Understanding Media (1964). McLuhan introduce en él la conocida distinción entre medios mecánicos "calientes", cuyo ejemplo paradigmático son la escritura y la imprenta, y medios electrónicos "fríos", como la radio y la televisión. Los medios calientes, según McLuhan, llevan a la fragmentación de la sociedad. Los medios electrónicos fríos, en cambio, crean espacios y prácticas globales, participativos e interactivos, que superan el aislamiento del autor individual. De este modo, "it is no longer possible to adopt de aloof and dissociated role of the literate Westerner".[125] Y McLuhan agrega: "Electric speed mingles the cultures of prehistory with the dregs of industrial marketeers, the nonliterate with the semiliterate and the postliterate".[126] Parecería entonces que, bajo estas nuevas condiciones mediales, el programa de Wagner de una Gesamtkunstwerk capaz de unir al pueblo entero más allá de las diferencias educativas solo puede ser realizado por el progreso técnico.

En efecto, la comprensión de los medios que formula McLuhan en su escrito se asemeja en más de un aspecto a la de Wagner. Ambos ven en los medios individuales extensiones de las capacidades correspondientes del cuerpo humano. El hombre es para ambos el medio originario, y todos los otros medios son meramente derivados de ese medio originario. No es casual que el libro de McLuhan lleve el subtítulo "Las extensiones del ser humano". Pero, a diferencia de Wagner, McLuhan no esboza ningún proyecto de retorno al medio originario, al ser humano o al pueblo, para superar el aislamiento del individuo, codeterminado por la separación de los distintos medios individuales, y alcanzar así una participación de todos. Porque, para McLuhan, la razón del aislamiento del individuo moderno –y del

intelectual y del artista especialmente– no radica en la separación de los medios entre sí, sino en la constitución específica de los medios tradicionales mecánicos y calientes que dominan en la modernidad. McLuhan espera que los medios fríos electrónicos permitan el tránsito a una nueva era de colectividad, simultaneidad y apertura.

Pero McLuhan no entiende este tránsito como retorno al medio originario, al cuerpo humano, sino como la narcotización completa del ser humano, como su verdadera desactivación. En efecto, McLuhan considera que toda extensión del cuerpo humano implica al mismo tiempo su “autoamputación”: el órgano corporal que recibe una extensión medial es virtualmente desactivado. McLuhan llama a esto numbing [entumecimiento].[127] Dado que los medios electrónicos representan en su opinión extensiones del sistema nervioso humano, que es lo que propiamente define lo humano, su surgimiento implica la desactivación y el numbing definitivos del ser humano en su conjunto. Para McLuhan, el medio de la escritura es un medio “caliente” porque moviliza la atención del ser humano y requiere un alto grado de concentración. De los medios electrónicos de su tiempo McLuhan afirma en cambio que son “fríos” porque crean situaciones comunicativas relajadas y requieren menos atención y concentración. McLuhan escribe:

There is a basic principle that distinguishes a hot medium like radio from a cool one like telephone, or a hot medium like the movie from a cool one like TV. A hot medium is one that extends one single sense in a ‘high definition’. High definition is the state of being well filled with data.[128]

Podría también formularse de la siguiente manera: un medio frío es aquel que no permite diferenciar entre especialistas y no especialistas, entrenados y no entrenados, ya que no exige capacidad de concentración ni requiere conocimientos especializados. Es justamente esta remoción de la observación concentrada la que en opinión de McLuhan permite al espectador ampliar su campo de atención y percibir mejor su entorno y los otros espectadores que pueden ingresar a él. En este sentido, la televisión es efectivamente participativa: para prender el televisor no hace falta ningún conocimiento especializado o profesional. Pero la televisión también es “fría” porque transmite poca información en una secuencia relativamente suelta, que le permite al espectador mantenerse “frío” (cool) y desconcentrado. El trabajo en la

computadora, y sobre todo con Internet, requiere por el contrario –como ya señalamos– un grado de concentración que probablemente supere al requerido por la lectura de libros. Internet es por consiguiente un medio caliente –a diferencia de la televisión–.

Se torna claro ahora para qué sirve una exposición en la que se brinda la posibilidad a los visitantes de usar computadoras e Internet en forma no privada, sino pública; a saber: para enfriar el medio Internet. En una exposición de este tipo la atención del visitante se amplía. Uno ya no se concentra en una pantalla individual, sino que deambula de una pantalla a otra, de una instalación con computadoras a otra. Este movimiento, que resulta típico del visitante en un espacio de exposición, subvierte la soledad del usuario de Internet. Al mismo tiempo, una exposición que incorpora Internet y otros medios digitales hace visible el lado material y real de estos medios: el hardware, el material del que están hechos. Todos los aparatos que se introducen de ese modo en el campo visual del espectador destruyen la ilusión de que en el reino de los medios digitales todo lo importante sucede en la pantalla. Pero son sobre todo los otros visitantes de la exposición los que se introducen en el campo visual del espectador, y a menudo resultan más interesantes que los objetos expuestos. El visitante, en consecuencia, se siente exhibido él mismo como parte de la exposición, pues sabe que los otros visitantes lo observan tanto como él a ellos. El visitante se vuelve de esta manera consciente de la posición de su cuerpo en el espacio. La experiencia consciente del propio cuerpo, que es reprimida en el trabajo solitario en la computadora, retorna en la instalación multimedia con computadoras.

La instalación multimedia con computadoras escenifica por lo tanto un acontecimiento social y adquiere de ese modo una dimensión política –aun si no causa alboroto a la manera de los futuristas–. Porque ella organiza un encuentro entre seres humanos distintos que se vuelven conscientes de la copresencia de sus cuerpos en un lugar. O dicho de otra manera: se trata allí de la visibilización de una multitud que circula por los espacios de las instituciones artísticas del presente, y que hace mucho ha perdido su presunto carácter elitista. La relativa exclusión espacial que se practica en una instalación artística no implica de ninguna manera un abandono del mundo, sino una deslocalización y desterritorialización del espectador, que sirve precisamente para abrir su perspectiva hacia la totalidad del espacio común. Lo que tiene lugar allí es un enfriamiento de la virtualidad en el espacio real de la comunicación social. Es un proceso que contrarresta, si se quiere, la disolución del espacio real en la virtualidad que McLuhan exigió en su momento del arte, al definirlo de la siguiente manera: “art is exact information of how to rearrange

one's psyche in order to anticipate the next blow from our extended faculties".[129]

[107] Véase, por ejemplo: Claire Bishop (comp.), Participation, Londres/ Cambridge MA, MIT Press, 2006; Nina Möntmann, Kunst als sozialer Raum, Colonia, Walter König, 2002.

[108] Georg W. F. Hegel, Ästhetik, t. 1. [Lecciones sobre la estética, Madrid, Akal, 2007].

[109] Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, en Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1912, t. 3, p. 51. [La obra de arte del futuro, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2007].

[110] Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, ob. cit., p. 53.

[111] Ibíd., p. 60.

[112] Ibíd., p. 164.

[113] Ibíd., p. 166.

[114] Ibíd., p. 161.

[115] Ibíd., p. 165.

[116] Ibíd., p. 166.

[117] Leo Tolstoi, Was ist Kunst, Múnich, Eugen Diederichs, 1993, pp. 15 y ss. [¿Qué es el arte?, Navarra, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2007].

[118] Karin Wieland, Die Geliebte des Duce. Das Leben der Margherita Sarfatti und die Erfindung des Faschismus, Múnich, Hanser, 2004, pp. 93-94.

[119] Según el testimonio de Hans Richter, medió en eso la influencia de Vasili Kandinsky. Véase Hans Richter, Dada. Kunst und Antikunst, Colonia, DuMont, 1964.

[120] Hans Richter, Dada. Kunst und Antikunst, ob. cit., p. 28.

[121] Ibíd., pp. 40 y ss.

[122] Georges Bataille, Die Aufhebung der Ökonomie, Múnich, Matthes und Seitz, 1985, pp. 93 y ss.

[123] Roger Caillois, Der Mensch und das Heilige, Múnich, Hanser, 1988. [El hombre y lo sagrado, México, FCE, 2004].

[124] Michail M. Bachtin, Rabelais und seine Welt, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, pp. 111 y ss. [La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza, 2003].

[125] Marshall McLuhan, Understanding Media, Londres/Nueva York, Routledge, 2001, p. 5. [Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano, Barcelona, Paidós, 1996. N. del T.: “ya no es posible adoptar el rol distante y disociado del occidental alfabetizado”].

[126] Ibíd., p. 17. [N. del T.: “La velocidad eléctrica mezcla a las culturas prehistóricas con los residuos del comercio industrial, al analfabeto con el semianalfabeto y el posalfabetizado”].

[127] Ibíd., pp. 46 y ss.

[128] Ibíd., p. 24. [N. del T.: “Existe un principio básico que distingue un medio caliente como la radio de uno frío como el teléfono, o un medio caliente como el cine de uno frío como la televisión. Un medio caliente es aquel que extiende un único sentido en ‘alta definición’. Alta definición es el estado de estar lleno de información”].

[129] Ibíd., p. 72. [N. del T.: “El arte es información exacta sobre cómo reorganizar la propia psiquis para anticipar el próximo golpe de nuestras facultades extendidas”].

11. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, CLEMENT GREENBERG, MARSHALL MCLUHAN

La rivalidad entre la palabra y la imagen tiene, como es sabido, una larga historia. Me propongo abordar aquí una fase relativamente reciente de esta historia, una fase que todavía continúa. Me refiero a la irrupción de la palabra en la imagen que se produce en el contexto del arte de los años sesenta, especialmente del arte conceptual, ya sea en la forma de explicaciones y reflexiones teóricas sobre los límites y los roles del arte que son presentadas en forma escrita e integradas a la obra de arte, como de grabaciones sonoras del discurso hablado, tal como pueden escucharse en las instalaciones actuales, o finalmente también como citas poéticas que irrumpen en medio de las imágenes, tal como pueden verse por ejemplo en los cuadros de Anselm Kiefer. ¿Pero cómo llegan estos textos a la imagen? ¿Cómo llega la palabra hablada a una instalación artística? Podría pensarse que el lenguaje es esencialmente ajeno a la imagen, que el lenguaje tiene lugar por fuera de la imagen. De allí el requisito ampliamente difundido de concentrarse en las imágenes mismas cuando uno observa imágenes, de dejarlas actuar de manera directa sobre el espectador –más allá de todas las explicaciones y narraciones, que en última instancia son extrínsecas a las mismas–. Si esto es así, toda irrupción del texto en la imagen no puede entonces ser más que una forma de cita. El texto o la voz funcionarían en ese caso como ready-made, como un elemento tomado de la realidad exterior e integrado a la obra de arte, del mismo modo que cualquier otro ready-made. La aplicación a la palabra de estos procedimientos de ready-made implicaría al mismo tiempo una renuncia a la autorreflexión de la obra de arte, tal como fue practicada por el arte moderno del siglo XX. De hecho, el empleo de la palabra es visto la mayoría de las veces como apertura de la obra de arte con relación al mundo exterior, como retorno del arte al realismo, a la estrategia de copiar el mundo exterior –aunque de una nueva forma–. Mi intención es mostrar, por el contrario, que la imagen como tal no es de ninguna manera ajena al lenguaje, sino que ella sugiere siempre un mensaje mudo, un determinado "querer decir". El lenguaje no habita pues fuera de la imagen, sino más bien detrás de su superficie. En consecuencia, no debería resultarnos particularmente sorprendente que irrumpa sobre la superficie de las imágenes y que la imagen se ponga a hablar.

Me gustaría tomar como punto de partida el famoso ensayo de Lessing sobre Laocoonte, que se propone determinar con precisión e ilustrar la

frontera entre el lenguaje y la imagen, o más precisamente, entre la poesía y las artes visuales. Lessing traza esta frontera de la siguiente manera:

Si es cierto que la pintura usa otros medios o signos para sus imitaciones que la poesía; figuras y colores en el espacio aquella, sonidos articulados en el tiempo esta, [...] entonces signos ordenados uno al lado de otro solamente pueden expresar objetos que existen uno al lado de otro, o cuyas partes existen una al lado de otra; y signos que se siguen uno a otro solamente objetos que se siguen uno a otro, o cuyas partes se siguen una a otra. [...] Los cuerpos con sus propiedades visibles son pues los verdaderos objetos de la pintura. Los objetos que se siguen uno a otro, o cuyas partes se siguen una a otra, se denominan acciones. Las acciones son pues los verdaderos objetos de la poesía.[130]

Esta formulación un tanto redundante sugiere una cierta paridad entre la pintura y la poesía, o más precisamente, entre la imagen y la narración. Cada una administra una región del ser propia, claramente delimitada de la otra. La imagen administra el espacio, la narración poética administra el tiempo, la historia, el acontecer. La aparente justicia de esta división de poderes es subrayada adicionalmente por Lessing cuando le concede a la pintura la posibilidad de imitar no solo cuerpos, sino también acciones, pero solo “de manera alusiva por medio de cuerpos”. En igual medida resulta también deficitaria la poesía, ya que ella también puede representar cuerpos solo “de manera alusiva por medio de acciones”.

Pero cuando se considera la estrategia general de Laocoonte se advierte que esta impresión de justicia resulta engañosa. El escrito se dirige ante todo contra la suposición de que la pintura puede ser no solo bella, sino también verdadera, de que ella sería capaz de producir una imagen fiel y veraz del mundo tal como es. La crítica a la pretensión de verdad del arte, y especialmente de las artes visuales, ciertamente no es nueva. Desde Platón hasta Hegel, los filósofos sostuvieron siempre que las imágenes mienten o que resultan como mínimo insuficientes para captar la realidad. Las formulaciones respectivas son harto conocidas: Platón acusa a los artistas de copiar solo las formas aparienciales de la naturaleza, en vez de penetrar en sus modelos ocultos, y Hegel constata ya al comienzo de sus Lecciones sobre la estética que en la era del espíritu absoluto el arte es por su

esencia una cosa del pasado. Es fácil de decir hoy que la hostilidad hacia las imágenes de estos filósofos procede de su creencia en que podían instalarse más allá del mundo visible y de los sentidos. E igual de fácil es descalificarlos como metafísicos de una época perimida. Porque nadie cree hoy en lo trascendente, invisible y absoluto. Preferimos creer en nuestros propios ojos, y no en teorías o relatos sobre lo que se sustrae a la mirada. Queremos ver. Queremos evidencia. Queremos ser testigos de vista y no solo de oídas. Por eso vivimos en un mundo en el que los medios visuales triunfan sobre el lenguaje. Por supuesto que estos medios son constantemente criticados, y se los acusa de desfigurar y falsear la imagen del mundo. Pero esta crítica no hace más que dar cuenta de la expectativa depositada en los medios visuales de que muestren las cosas de manera veraz. En ese sentido, parece efectivamente justificado afirmar que la era de la metafísica ha llegado a su fin, y que la iconoclasia de inspiración metafísica ya no resulta actual.

Lo interesante del escrito de Lessing es que su crítica a la pretensión de verdad de la pintura renuncia a todo argumento metafísico. Lessing no apela a ninguna realidad invisible. Ni tampoco rechaza el lenguaje figurado y poético para reemplazarlo por el lenguaje de la abstracción y la razón. Si la imagen resulta deficitaria, en opinión de Lessing, es solo porque no puede representar ninguna acción, ninguna praxis humana. La razón es sencilla: para representar acciones humanas hay que poder reproducir el lenguaje, o más precisamente el discurso viviente, tal como lo emplean las personas en el contexto de sus acciones. Una narración literaria es capaz de hacerlo, la poesía es capaz de hacerlo, pero no así la pintura. Las personas representadas visualmente permanecen mudas y se ven removidas de ese modo de la praxis real de la vida, que resulta impensable sin el discurso viviente. Cuando la pintura intenta representar hombres hablando no hace más que confortarnos con rostros incómodamente desfigurados y cuerpos deformados. Lessing dedica varias páginas de su tratado a describir sus impresiones de las imágenes que intentan reproducir seres humanos en el acto del habla. Todas esas representaciones le parecen penosas, e incluso francamente repugnantes. Cuando un poeta griego o romano describe a los héroes de sus poemas gritar, maldecir, quejarse o acusar, todo ello suena intachablemente poético y artísticamente convincente en opinión de Lessing. Pero cuando un pintor intenta representar visualmente los mismos temas, pintando rostros con las bocas muy abiertas y cuerpos deformados por gestos excesivos, el conjunto solo despierta una sensación de repugnancia en el espectador. El acto del habla trunco, mudo, que es meramente insinuado pictóricamente, degenera en una mueca y produce un efecto

obsceno. En la pintura no somos confrontados, pues, con el lenguaje mismo, sino una y otra vez con un mudo “querer decir” (vouloir-dire); es decir, con un deseo lingüístico no realizado, frustrado, suprimido. Es este espectáculo de un deseo lingüístico suprimido lo que hace obscena a la imagen que lo escenifica. En ese sentido, ella resulta enteramente comparable a la imagen obscena del deseo sexual suprimido. No es casual que Lessing elija la imagen de los viejos que admiran en silencio y comentan en voz queda la belleza de Helena como ejemplo especialmente elocuente de la pintura que quiere ser realista pero solo causa repugnancia.

Los argumentos de Lessing, por otro lado, no se aplican solo a las imágenes fijas, sino también a las imágenes móviles que vendrían más tarde, como las del cine. Al lector actual, algunas de las imágenes descriptas por Lessing le recuerdan involuntariamente las películas mudas, que necesitaban añadir cuadros de texto para aclarar de qué naturaleza era la pasión que desfiguraba en cada caso el rostro del protagonista. Pero a pesar de esos cuadros de texto, las películas mudas resultan penosamente cómicas para el espectador actual, e incluso obscenas. Esta impresión se despeja recién con la introducción de la banda sonora. Es interesante señalar, en relación con esto, que la caracterización que hace Lessing de la imagen como escena del deseo lingüístico frustrado es compartida por aquellos artistas que buscan una amplia repercusión pública a través de sus imágenes. En el cómic, el deseo sexual de los personajes prorrumpe súbitamente en forma de globos informes que salen de sus bocas y en los que oraciones y palabras sueltas flotan libremente al lado de meras exclamaciones y onomatopeyas. Artistas como Lichtenstein y Erró han usado esta técnica en sus cuadros, pero la gran mayoría de los artistas modernos tomaron un camino diferente para no destruir la integridad de la imagen con la obscenidad del deseo lingüístico.

Este camino, que le permite al artista crear una obra estéticamente acabada y artísticamente íntegra, ya fue propuesto por Lessing. El deseo lingüístico de las figuras representadas debe ser suprimido tan radicalmente, la ascesis lingüística practicada tan consecuentemente que ninguna desfiguración por medio del querer decir suprimido pueda llegar a deformar la imagen. Solo de esta manera –sostiene Lessing– se puede producir una imagen bella. Su belleza estaría garantizada por el hecho de que solo representa cuerpos aislados, que reposan en sí mismos y no son definidos más que por la posición de sus elementos en el espacio. Una vez más, Lessing recurre al ejemplo de Helena, pero esta vez tal como fue retratada por Zeuxis según la tradición: parada ella sola, desnuda, completamente abstraída del mundo y sin marcas de ninguna mueca del querer decir. Pero también

este explícito “no querer decir nada” de Helena puede ser interpretado como un enunciado; a saber, como un enunciado que se expresa a través de la figura completa de Helena. Esta figura representaría de acuerdo con esto la mueca del no querer decir nada. Pero para entender este enunciado no alcanza con mirar el cuadro. Hay que leer y comprender también el comentario de Lessing. Puede entonces afirmarse que la supresión del querer decir en la representación de una figura solo lleva a que la figura completa sea percibida como mueca del querer decir frustrado.

Lo mismo vale para la obra de arte moderna, que, como es sabido, surgió a partir de una lucha radical contra lo narrativo y lo que “quiere decir”. En el transcurso de esta lucha, todas las representaciones de cuerpos o cosas fueron removidas de la superficie de la imagen con el objetivo de suprimir radicalmente toda mueca del querer decir. Por otro lado, en la tradición de la modernidad se insiste una y otra vez en que no son solo las figuras que aún puedan llegar a ser representadas en la imagen, sino ante todo la imagen misma la que ya no quiere transmitir ningún mensaje, ya no quiere decir nada, ya no está presa de ningún deseo lingüístico. La obra de arte moderna autónoma encarna la ascesis lingüística más acabada. No manifiesta más que su presencia corporal y material en el mundo, su carácter de cosa –como un cuerpo junto a otros cuerpos, lo cual se corresponde perfectamente con la definición de Lessing de las artes visuales–. Ya no se está allí frente a un deseo lingüístico humano, que deba ser representado visualmente o suprimido. Se trata más bien del deseo lingüístico latente de la propia imagen, o si se quiere, del inconsciente lingüístico de la imagen, de su capacidad para transmitir a través de su superficie de imagen mensajes que también podrían ser formulados en palabras. Es precisamente este deseo lingüístico de la imagen, y de la obra de arte en general, el que es suprimido sistemáticamente en la modernidad. El gran ideal del “no querer decir nada” domina toda la historia de la modernidad clásica y culmina en los trabajos de Donald Judd, que ni siquiera quieren decir que son obras de arte, sino que se presentan como “specific objects” [objetos específicos] que no tienen ninguna profundidad, ninguna interioridad, ningún contenido, nada oculto o velado; son esencialmente tal como se muestran: “you see what you see” [ves lo que ves]. Ya no hay nada en la obra de arte que permanezca oculto a la mirada y que pueda abrirse paso hacia fuera desde su interior. La supresión del deseo lingüístico se habría logrado allí por completo –y el sueño de Lessing de una obra de arte perfecta habría encontrado su realización definitiva–.

Pero sabemos que las cosas no funcionaron de modo tan simple. Ya en los años treinta, Clement Greenberg hizo célebre la tesis de que la

imagen moderna no solo muestra su superficie perceptible a través de los sentidos, sino que manifiesta también y principalmente su constitución medial y material oculta. En lo pertinente a la pintura, Greenberg describió esa constitución como flatness [chatura] y planteó conforme a ello la exigencia de que la pintura moderna manifestara su bidimensionalidad de la manera más consecuente posible.[131] Greenberg ha sido caracterizado a menudo como dogmático y criticado por ello. Pero en el contexto de estas reflexiones no resulta tan importante qué fines prescribió Greenberg a la pintura. Querría señalar más bien el hecho de que, a través de su exigencia de que la imagen pictórica tematice su constitución material, Greenberg tuvo en cuenta de facto el deseo lingüístico de la imagen. De repente la imagen moderna volvió a transmitir mensajes. Tal vez no los mensajes del mundo exterior, pero sí en todo caso los del propio soporte medial. El medio se vuelve allí el mensaje y la imagen comienza a hablar nuevamente. O más bien: la imagen se convierte nuevamente en una mueca del deseo lingüístico suprimido. Porque la imagen aún permanece muda. Solo el que leyó a Greenberg sabe que ella quiere transmitir el mensaje del medio. El resto de los espectadores a lo sumo siente que la imagen modernista le quiere decir algo, pero no tiene forma de saber de qué enunciado se trata. En su momento (después de la Segunda Guerra Mundial), Arnold Gehlen escribió sobre la "necesidad de comentario" (Kommentarbedürftigkeit) del arte moderno, en la que veía su verdadera debilidad. La palabra "comentario" puede despistar un poco, porque sugiere que la obra de arte sería originalmente muda y tendría que ser explicada y anclada en un lenguaje que le viene de afuera. Pero no es ese el caso. Toda obra de arte moderna surgió como una acción, como un gesto en la historia del arte moderno. Y a esas acciones y gestos pertenece también el lenguaje –como afirmó Lessing con razón–. Las obras de arte modernas surgen de una discusión, por no decir disputa entre programas artísticos en competencia y a menudo en franco antagonismo –disputa que se lleva adelante de manera polémica, con insultos, quejas, acusaciones y arrebatos de cólera–. Hasta el arte que se concibe a sí mismo como autónomo ha surgido de una disputa semejante. La apariencia exterior de las imágenes respectivas solo deja entrever que ellas quieren decir algo, que han surgido como argumentos en una discusión. De allí que las salas de los museos en las que hoy se aloja el arte moderno transmitan a menudo una atmósfera de precariedad, y hasta de obscenidad, que resulta bastante similar a la impresión descripta por Lessing en su tratado. Uno se ve confrontado con imágenes que quieren decir algo pero no lo hacen. Algunos espectadores "naíf" reaccionan a estas muecas del querer decir con la confesión de que no entienden el arte moderno. Los

entendidos suelen reírse a su vez de ese tipo de expresiones, ya que creen saber que el arte moderno simplemente no es comprensible porque no quiere decir nada. Pero el hecho de que el arte moderno no diga nada lejos está de significar que haya suprimido completamente todo querer decir. Las palabras se han ido, pero la mueca del deseo lingüístico sigue allí. Dicho deseo ha sido reprimido hacia el inconsciente de la imagen, hacia su interior, hacia su soporte medial.

Las teorías actuales de los medios tienden a una comprensión y descripción de los medios en términos puramente cientificistas y tecnicistas. Esto vale tanto para los medios del arte como para los medios en sentido amplio, incluidos los medios de comunicación de masas. Esta tendencia tiene su origen en la obra de Marshall McLuhan, que le debe su concepción de la constitución medial de los medios de comunicación de masas a la mencionada teoría de la pintura moderna. La fórmula mágica "el medio es el mensaje" aparece por primera vez en el texto de McLuhan en una oración subordinada, en el contexto de una discusión sobre el cubismo. McLuhan escribe en Understanding Media (1964) que el cubismo destruyó la ilusión tridimensional y puso al descubierto los procedimientos mediales a través de los cuales la imagen "le lleva el mensaje al hombre".[132]De ese modo, el cubismo habría permitido "captar el medio como totalidad". McLuhan escribe: "Con esta captación inmediata y total, el cubismo anunció de repente que el medio es el mensaje".[133] No es pues McLuhan el que proclama su buena nueva sobre el mensaje del medio, sino el cubismo. ¿Pero de dónde sabe McLuhan realmente que el cubismo proclama este y no otro mensaje? McLuhan invoca en ese punto la autoridad académicamente indiscutible de Ernst Gombrich. Dicha proposición, sin embargo, fue formulada por Gombrich con mucha menor claridad que el ya mencionado Clement Greenberg, pero este último no contaba por entonces con la autoridad académica incuestionable de Gombrich. En su ampliamente discutido ensayo "Modernistic Painting" (publicado en 1960, poco antes que el libro de McLuhan), Greenberg escribe, a propósito del cubismo francés: "Rápidamente se hizo visible que el ámbito de competencia único y propio de cada arte coincidía con todo lo que era único en la naturaleza de su medio". Y agrega:

Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura –la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento– fueron tratadas por los viejos maestros como factores negativos que solo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. La pintura moderna ha llegado a ver estas mismas limitaciones como factores

positivos que deben ser reconocidos abiertamente.[134]

Es pues Greenberg quien atribuye con decisión al cubismo el descubrimiento de la medialidad del medio, la tematización explícita de lo medial; en suma: la proclamación del mensaje del medio. La interpretación de la vanguardia clásica como estrategia artística que apunta sobre todo a la revelación del medio era entonces de conocimiento público en el momento en que McLuhan escribe su libro, al menos en el ámbito de la teoría del arte avanzada.

Ahora bien, las imágenes del cubismo en las que McLuhan divisa la revelación de lo medial no son especialmente numerosas. No podría decirse que son representativas del medio pintura. La mayoría de los cuadros con los que estamos familiarizados de la historia del arte no tienen mucho en común con las imágenes del cubismo –por no hablar del resto de las imágenes que circulan por los medios de comunicación de masas–. Por eso no resulta nada convincente a primera vista que sean precisamente las imágenes del cubismo las responsables de revelar el medio pintura. Sería más esperable que fuese una imagen típica, promedio, la que brindara información sobre el medio pintura –y no estas imágenes altamente inusuales e idiosincrásicas del cubismo, que por añadidura les parecen bastante feas al gran público–. La imagen cubista es una imagen-excepción, cuya constitución no puede ser generalizada. Sostener que esta imagen revela el medio pintura viene a ser más o menos lo mismo que sostener que la guerra revela el carácter oculto del hombre porque traslada al hombre a un estado de excepción en el que se torna visible de una vez lo que él es en su interior –el mensaje del medio hombre–. Podemos entonces decir que así como la guerra traslada al hombre a un estado de excepción, el arte moderno traslada a la obra de arte a un estado de excepción. Y que confiamos en la imagen moderna en el mismo sentido en que confiamos en la guerra. En el fantasma del caso extremo que concede una intuición del interior que normalmente, es decir, en tiempos de paz, permanece vedada por las capas de signos de convenciones insinceras, se anuncia una conexión profunda –y que reviste una significación central para la modernidad artística– entre la estética, la búsqueda de una revelación de lo oculto y la violencia. El mundo tiene que ser forzado a una confesión para que revele su interior. El artista tiene ante todo que reducir con violencia, destruir y remover el exterior de la imagen, para despejar de esa manera su interior. Esta figura de la visión del interior como efecto de un desmantelamiento a la fuerza del exterior produce del mismo modo los casos de excepción de la guerra, el arte y la filosofía. Todos ellos apuntan a revelar sus

propias verdades, radicalmente diferentes de la verdad “pacífica” y “superficial” del caso normal.

La imagen cubista es pues una imagen en estado de excepción: achatada, despedazada, hecha irreconocible e ilegible. Aún más radicales en sus procedimientos fueron Malévich y Mondrian, y más tarde Barnett Newman y Ad Reinhardt, quienes demostraron la verdad de la superficie pictórica –la verdad del medio– a través de la remoción de todo lo exterior, mimético y temático. Completaron así la tarea de destrucción de las superficies convencionales de las imágenes inaugurada por el cubismo. El Cuadrado negro (1915) de Malévich, sobre todo, aparece como el resultado de una extirpación y reducción radical de todos los signos habituales de la imagen. Lo que queda es la forma originaria de la imagen pictórica como tal; el soporte de la imagen, una vez purificado de todas las imágenes que normalmente soporta. El efecto de la sinceridad medial está allí perfectamente escenificado: el Cuadrado negro no se muestra como una imagen más entre muchas otras, sino como revelación repentina del soporte oculto de la imagen, que como consecuencia del uso de la fuerza del artista se manifiesta con una evidencia avasallante en medio del universo de imágenes habituales y superficiales. Y para que no haya confusiones: la constatación de que se trata de una escenificación no significa de ninguna manera que la revelación de lo medial haya sido “simulada”. También una revelación genuina necesita un escenario, un contexto de manifestación, para poder ser percibida.

La estrategia de la sinceridad medial no fue practicada solo por los artistas de la abstracción geométrica como Malévich y Mondrian. Para Kandinsky, en su célebre escrito Sobre lo espiritual en el arte (1910-1911), toda imagen es una combinación de colores y formas puras. Estas combinaciones de formas y colores no son visibles para el espectador normal, ya que este focaliza su atención en el tema de la imagen. Y, sin embargo, son precisamente esos elementos básicos de las imágenes, que permanecen inconscientes para el espectador, los que determinan el efecto que ellas ejercen sobre él. El verdadero artista, para Kandinsky, es un analista de los medios, que investiga sistemáticamente esos efectos inconscientes y los aplica de manera consciente en sus imágenes. El artista-analista que opera con colores y formas abstractas está pues en condiciones de formular y desplegar el vocabulario oculto de esos elementos –que otros artistas emplean de manera velada, irreflexiva y asistemática–, para despertar en cada caso sensaciones determinadas en el espectador. El caso de excepción de una visión del interior se convierte así en el punto de partida de una nueva pretensión de poder. El artista de vanguardia que ha visto el interior de toda imagen posible y ha conocido la verdad del medio

que soporta todas las imágenes adquiere necesariamente un poder absoluto sobre el mundo entero de las imágenes, y puede darle forma de manera consciente y consecuente. El caso de excepción de una imagen única que demuestra la verdad del medio habilita al artista, de acuerdo con esto, para administrar a la masa entera de los espectadores. Los artistas de la vanguardia radical, como es sabido, efectivamente insistieron en su derecho a dar forma a la totalidad del mundo visual de su presente (el propio Kandinsky, el constructivismo ruso, la Bauhaus, etc.). Aunque dicha pretensión no es asumida ya en forma directa por los teóricos de medios posteriores como McLuhan, estos tampoco renuncian por completo a ella. El teórico de medios abriga cuando menos la pretensión de administrar la mirada del espectador sobre la totalidad del medio. Tal vez no aspire ya a darle una nueva forma al mundo visual, pero sí a reinterpretarlo por completo.

Esta pretensión muestra con bastante claridad que, no obstante toda su fascinación por la ciencia y la técnica, McLuhan está muy lejos de ver solo soportes materiales y aparatos en los medios. Por el contrario, McLuhan les atribuye un querer decir oculto, del que vendrían a ser el gesto o la mueca. Ya el proyecto mismo de comprender a los medios –como reza el título de su libro más importante– implica postular un lenguaje y una comunicación detrás de la superficie medial de la imagen, en su espacio submedial, cuyos mensajes el analista de los medios sería capaz y tendría la obligación de interpretar correctamente. La analogía con el psicoanálisis en este punto resulta patente. De allí que McLuhan interprete la relación del espectador con el medio como una relación hermenéutica de lectura y comprensión. McLuhan llega incluso a atribuirle una emocionalidad al medio: al dividirlos en “fríos” y “calientes”, eleva los medios a interlocutores a los que cabría reprochar una frialdad indecorosa, como se estila en una relación de amistad o amorosa. En su soporte medial frío o caliente, la imagen se ve provista de un cuerpo invisible y cuasiviviente que irradia y habla a través de su superficie, emitiendo sus propios mensajes, diferenciables de los de la imagen.

¿Pero cómo funcionaría la comprensión de los mensajes (sub-)mediales? La respuesta de McLuhan es relativamente simple: a través de una comparación entre diferentes medios. A una comunicación conscientemente intencionada y formulada por el hablante en un determinado medio se le sustrae, por así decirlo, su expresión medial y se la compara con otras formulaciones posibles de la misma comunicación en otros medios. Dado que el receptor del mensaje tiene una noción de todo paradigma medial, es decir, sabe qué rango de opciones mediales están al alcance del hablante, puede

conjeturar qué consecuencias tendría la elección de otro medio para el significado de esa determinada comunicación –por ejemplo, si dicha comunicación se volvería más fría o más caliente en otro medio–. De esta manera, el receptor puede calcular el mensaje del medio usando una fórmula relativamente simple: el mensaje medializado menos el mensaje intencionado da como resultado el mensaje del medio. El propio McLuhan recurre a este tipo de comparación intermedial en sus investigaciones hermenéuticas sobre los distintos medios, y lo hace de una manera intelectualmente estimulante e inspiradora. El presupuesto fundamental de este análisis comparativo, como resulta evidente, es la creencia en la posibilidad de separar analíticamente el mensaje subjetivamente intencionado del hablante individual del mensaje del medio, y de demostrar a continuación de qué manera un mensaje modifica o puede incluso socavar al otro. Esta creencia, sin embargo, resulta sumamente problemática.

McLuhan heredó del cubismo esta creencia en el mensaje del medio sin plantearse la pregunta de bajo qué condiciones y mediante la aplicación de qué métodos había llegado aquel a dicha creencia. Pero el cubismo –como ya se dijo– no interpretó meramente la imagen como mensaje del medio, sino que le arrancó la confesión de su medialidad a través de la aplicación de métodos rigurosos que recuerdan enteramente a métodos de tortura tradicionales: reducción, fragmentación, despedazamiento y collage. McLuhan, en cambio, produjo de un solo golpe una especie de explosión al trasladar la figura vanguardista de una revelación a la fuerza de lo medial al mundo visual de los medios de comunicación de masas, que operan de punta a punta con imágenes normales o convencionales, y evitan cualquier tipo de caso de excepción. Los modelos explicativos que habían sido concebidos y empleados originalmente para legitimar las estrategias radicales de un determinado arte avanzado fueron trasladados por McLuhan a todo el universo de imágenes de los medios modernos, pero sin someter ese universo a los mismos procedimientos de reducción, a la misma destrucción deliberada de las superficies visuales convencionales, a la misma sinceridad a la fuerza. Es cierto que McLuhan escribía más o menos en los mismos años en que los artistas pop estaban llevando a cabo, al menos rudimentariamente, un trabajo de sinceridad medial de ese tipo con el universo de imágenes de los medios de comunicación de masas, y en particular de la publicidad. Pero de la lectura de sus textos surge la impresión de que dicho trabajo resultaría completamente ocioso, de que los medios habrían estado proclamando su mensaje desde el comienzo, y sin que hubiese sido necesario obligarlos a hacerlo mediante determinadas estrategias artísticas. La praxis artística activa

y ofensiva de la vanguardia fue refuncionalizada por McLuhan como una praxis puramente interpretativa, que en apariencia le alcanza para escuchar los mensajes anónimos de los medios de comunicación de masas que se ocultan detrás de las intenciones “subjetivas” de quienes los emplean y de los mensajes enviados por estos de manera consciente.

De allí surgió la impresión de que los mensajes del medio alteran y socavan la intención subjetiva, autoral del emisor. Por eso se habla tanto en el contexto de la teoría de medios de la muerte del autor, cuya intención subjetiva, autoral sería cancelada por el mensaje del medio. La posibilidad de una intención autoral que consistiese precisamente en revelar y dejar hablar al medio –como podría haberlo sido la de los artistas del cubismo– es allí llamativamente ignorada. O más bien: una intención de ese tipo es atribuida exclusivamente al teórico de medios, que reivindica una metaposición con relación al lenguaje. Todos los otros mensajes son clasificados como meramente “autorales”, individuales o subjetivos. La dicotomía entre la intención autoral y el mensaje anónimo del medio determina casi completamente el discurso actual de la teoría de medios. Y resulta evidente quién lleva las de ganar en ese desigual emparejamiento.

El mensaje de que el medio es el mensaje, mientras tanto, acalla casi completamente en la conciencia pública todo discurso individual. Cuando la teoría de medios quiere ser autocrítica, lo que hace es simplemente apuntar contra sí misma la sospecha de anonimidad, de dependencia de los medios, de fracaso del mensaje subjetivo. De allí que se nos recuerde una y otra vez que también el teórico de medios se ve obligado a usar los medios que analiza y critica para formular y difundir sus propios mensajes; y que, en consecuencia, también esos mensajes suyos se ven socavados por los medios. Pero esta crítica de los medios apuntada contra sí misma no hace más que incrementar, mediante su inevitable constitución tautológica, la presunta credibilidad del discurso de la teoría de medios. El verdadero problema de la teoría de medios actual no consiste en su dependencia de los medios, sino antes bien en que constantemente corre peligro de pasar por alto que la mayoría de los mensajes autorales que se formularon en la modernidad –y que siguen siendo formulados hoy– ya son entendidos como mensajes del medio. El teórico de medios no tiene pues ningún derecho exclusivo a una metaposición: hay muchos otros hablantes, pintores o cineastas que también están en condiciones de transmitir el mensaje del medio. Es más: la propia teoría de medios –como ya mostramos– es dependiente de esas metaposiciones artísticas, que retoma para poder analizar y “comprender” a los medios desde estas mismas. La imagen general de una alteración,

disolución y flujo sin límites de todos los mensajes resulta engañosa. Numerosos mensajes, a saber, los mensajes del propio medio, no se dejan disolver ni fluidificar tan fácilmente.

El efecto de sinceridad ha estado envuelto desde el comienzo en complicadas estrategias de ataque y defensa en las que el artista y su medio intercambian constantemente signos de sinceridad. En el contexto de la teoría de medios posvanguardista tiene lugar, naturalmente, el mismo intercambio de signos, aunque en una forma algo velada. Cuando McLuhan le insinúa al lector la victoria del mensaje medial sobre el mensaje individual y autoral, está haciendo referencia también a la victoria de su propio mensaje sobre todos los otros. Para el teórico de medios, todos los mensajes individuales se hunden en la embriaguez generalizada de los medios, con la obvia excepción de su propio mensaje, que proclama dicha embriaguez. Y esto significa: todos los otros mensajes son alterados y disueltos hasta que expiran y mueren; pero el mensaje de la teoría de medios no expira ni muere nunca, porque ella es el mensaje de la muerte, y la muerte, a diferencia de la vida, no muere. Dicho de otra manera: el medio es la muerte, y por eso tampoco el medio puede morir. Quien no habla en su propio nombre, sino en nombre del medio, claramente no quiere morir, sino durar eternamente –o al menos durar todo lo que dure el medio cuyo mensaje proclama–. Cuando el medio se convierte en signo, este signo pasa a tener a disposición todo el tiempo del medio. El artista de vanguardia, al igual que el teórico de medios de nuestros días, quiere volverse duradero: por eso ambos aspiran a convertirse en el medio de los medios. Esperan alcanzar de esa manera una duración que les está vedada a todos los otros espíritus meramente "subjetivos". La pregunta que se plantea entonces es hasta qué punto semejante caso de excepción de la duración medial resulta posible en el marco de la economía de lo medial.

El arte de vanguardia suele ser interpretado como expresión de una estrategia radicalmente individualista de "autorrealización" del artista, que apunta a hablar su propio lenguaje y a enviar sus propios mensajes de manera consecuente. Pero una forma semejante de autorrealización contradice inequívocamente la autocomprensión de la vanguardia radical. Desde el comienzo, la intención de los artistas de la vanguardia clásica consistió menos en divulgar su propio mensaje –como se dijo– que en hacer sonar el mensaje del medio. La mayor sinceridad del artista de vanguardia consiste en prestarle una voz al espacio submedial de la imagen. El artista se convirtió así en el medio del medio, y el mensaje del medio se volvió su propio mensaje.

Fue solo de esta manera como se instruyó la mirada del espectador

actual para mirar a través de la superficie de la imagen el espacio submedial que es ocultado por ella. Toda superficie de una imagen se presenta a esta mirada como la mueca de un querer decir que anuncia y hace esperar los mensajes del soporte medial. No deja de ser interesante, en este sentido, que la industria actual del cine y otros medios de comunicación de masas que se ven expuestos a la misma mirada comienzan a escenificar casos de excepción que no existían aún en esta forma en la época en que McLuhan escribía –casos de excepción que permiten una intuición del espacio submedial de la imagen–. Alcanza con hacer referencia aquí a películas como The Truman Show y The Matrix. En ambas películas, la intuición del espacio submedial se logra en un estado de excepción que es alcanzado a través de la lucha. The Matrix resulta especialmente interesante en este contexto porque la película muestra el código digital que normalmente permanece oculto detrás de las imágenes (Neo ve a través de la imagen del mundo como si fuese una mueca del querer decir, lo cual, por otra parte, constituye un pensamiento absolutamente teológico). El código digital es en verdad invisible (aunque se lo muestre como imagen en la película). Solo las imágenes generadas por medio de él resultan visibles. Lo que se muestra allí es la puesta por escrito invisible de las imágenes, que por primera vez trata a las imágenes como al lenguaje. La relación de las imágenes generadas digitalmente con el código digital puede ser comparada estrictamente a la relación de los íconos con el Dios invisible que representan –se trata en ambos casos de copias sin original–. Así, pues, toda intuición resulta en última instancia ilusoria, aun si le brinda al héroe una especie de inmortalidad nueva, virtual.

Pero si la tarea principal del arte moderno consiste en llevar el medio al lenguaje, de seguro no puede contentarse con tematizar distintos soportes mediales materiales –ya sean estos el lienzo, la piedra o los diferentes aparatos que permiten la realización y exhibición de fotografías, películas o videos–. Los esfuerzos para tematizar la materialidad de los soportes mediales sin duda resultan útiles y hasta necesarios, pero todos los soportes mediales están envueltos al mismo tiempo en la praxis submedial a través de la cual son proyectados, producidos, instalados y aplicados. El arte es el software. Los soportes mediales que hacen posible el funcionamiento del software son el hardware. Pero el hardware se produce a su vez a través de praxis económicas, políticas y también propiamente poéticas, ya que el diseño de nuevos soportes mediales es asunto de la imaginación y la pasión. En consecuencia, la praxis submedial –como toda praxis– no funciona sin lenguaje. El mensaje del medio permanece entonces mudo cuando se lo busca exclusivamente en el plano de los soportes

mediales materiales. Si lo único que se muestra en la imagen es la constitución material de esa imagen, lo que vemos es solo una mueca del querer decir. Una vez más, pues, no se trata de la representación del inconsciente humano en una imagen, sino del inconsciente de la propia imagen, de la poética de su producción, de la praxis submedial de su exhibición, etc. Es decir, del lenguaje que describe el destino de esta obra de arte, su “venir al mundo”, su “permanecer en el mundo”, y que la conecta al mismo tiempo con la praxis social general.

Estamos ahora en condiciones de precisar mejor la frontera entre el lenguaje y la imagen. El Laocoonte de Lessing mostró que esta frontera no se corresponde con aquella que separa la pintura como arte del espacio de la poesía como arte del tiempo. Puede decirse más bien que se trata de la frontera entre el medio imagen y su espacio submedial. El lenguaje es el inconsciente reprimido de la imagen, el deseo lingüístico del que ella representa solo la mueca visible. Esto permite interpretar mejor esa irrupción del lenguaje sobre la superficie de la imagen que tuvo lugar en el arte de los años sesenta –y continúa desde entonces–. De ninguna manera se trata allí de un abandono de la estrategia del arte moderno, que apuntaba a tematizar el interior y lo medial oculto de la imagen. Aquella representa, por el contrario, el intento de penetrar aún más en el espacio submedial de la imagen y descubrir allí el discurso suprimido –con todas su dimensiones políticas y poéticas–. En el arte conceptual del grupo inglés Art & Language, lo que irrumpe en la obra de arte es el lenguaje de la teoría del arte –un lenguaje que primero hizo posible el surgimiento de la obra–. Marcel Broodthaers integra en su obra el lenguaje que regula las estrategias de conservación y transmisión del arte. Anselm Kiefer emplea citas poéticas para revelar las fuentes de inspiración de sus cuadros. Los ejemplos de un uso directo del lenguaje en las imágenes e instalaciones de los últimos años son demasiado numerosos como para mencionarlos aquí, ni mucho menos discutirlos con algún detalle. Mientras que, en los ejemplos mencionados arriba, el uso del lenguaje en la imagen abreva en el lenguaje de la teoría del arte y de la filosofía para tematizar el estatus de la obra de arte, el lenguaje que se emplea hoy se vuelve cada vez más pasional, psicológico y político; pero también, en muchos casos, cada vez más enigmático, poético y hermético. Estos usos del lenguaje merecerían también su propio análisis. Lo importante para mí es mostrar que este uso generalizado del lenguaje en el arte contemporáneo no obedece meramente a la cita, es decir que no se trata solo de un uso del texto como ready-made, sino que es el resultado ulterior de la búsqueda de la verdad medial del arte, tal

como se la practicó siempre en la modernidad.

Ahora bien, ¿significa esta irrupción del lenguaje en la imagen que las imágenes hayan comenzado a hablar hoy, y que por consiguiente la frontera entre la imagen y el lenguaje sobre la que escribió Lessing en su época haya sido abolida de manera definitiva? Me parece que esta conclusión resultaría errada. La mayoría de las veces el lenguaje irrumpe en la superficie de la obra de arte como texto, y sabemos que la analogía entre el texto y la imagen es muy antigua. El texto hace enmudecer y desaparecer el discurso viviente tanto como la imagen –como es sabido al menos desde Platón–. Pero también cuando el discurso viviente es grabado y reproducido en el contexto de una instalación artística se ve removido de su contexto vital y no puede por consiguiente ser considerado aún como discurso genuino, sino solo como una imagen de este. Es solo en un primer momento que la irrupción del lenguaje en la imagen se muestra como revelación de su interior o de su espacio submedial. Al poco tiempo nos acostumbramos ya a la presencia de dichos textos en la imagen. Estos se convierten entonces para nosotros en una parte integral de la imagen, en un decorado o arabesco. Este efecto se ve reforzado a su vez por el hecho de que los textos que se usan en las obras de arte no suelen ser traducidos cuando se las expone (quiero decir: no sobre la superficie visible de la obra), para no estropear la autenticidad de la imagen. ¿Pero qué hay del arte conceptual, o del arte contemporáneo en general, que emplea lenguajes como el ruso, el árabe o el chino? Este arte ni siquiera cuando se lo ve por primera vez es percibido como hablante. De allí que la lengua que se emplea en el arte contemporáneo sea casi exclusivamente el inglés, bajo la suposición de que el inglés sería percibido inmediatamente como lenguaje y entendido en todas partes. Pero esta suposición resulta falsa incluso para nuestro propio tiempo, ya que las personas que hablan bien inglés son menos de las que se cree. Y aun si no fuese así, ¿qué hay de los tiempos venideros cuando el inglés probablemente esté tan olvidado como lo está hoy el latín? El arte conceptual y posconceptual de nuestros días será percibido entonces definitivamente como arabesco e interpretado solo como decorado –que, según mi experiencia, es como ya se manejan muchos diseñadores editoriales con los textos de los catálogos–. No puede afirmarse entonces que la frontera entre la imagen y el lenguaje pueda ser estabilizada, ya que constantemente se la traspasa en ambas direcciones; ni tampoco que esta pueda ser abolida o deconstruida. Antes bien, continuamente se está comerciando a través de esta frontera, palabras e imágenes son transportadas, importadas y exportadas. Y la economía de este comercio es –en muchos respectos– el verdadero motor del desarrollo

artístico de las últimas décadas. Esta economía tiene en realidad un significado mucho mayor para el arte de nuestros días que la economía del mercado del arte, tan inflacionariamente admirada y deplorada en los últimos años. Porque las obras de arte no son ante todo mercancías, sino muecas del querer decir, que causan una impresión obscena hasta que se les presta el lenguaje.

[130] Gotthold E. Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, en Gesammelte Werke, Berlín, Aufbau, t. 3, p. 89. [Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía, México, Herder, 2014].

[131] Clement Greenberg, “Modernistische Malerei” (1960), en Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Dresde, Verlag der Kunst, 1997. [La pintura moderna y otros ensayos, Madrid, Siruela, 2006].

[132] Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle. Understanding Media, Dresde, Verlag der Kunst, 1994, pp. 29-30. [Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano, Barcelona, Paidós, 1996].

[133] Ibíd., p. 30.

[134] Clement Greenberg, “Modernistische Malerei”, ob. cit., p. 265 y ss.

“Søren Kierkegaard” fue publicado originalmente como: Boris Groys, “Über Kierkegaard”, en Kierkegaard. Ausgewählt und vorgestellt von Boris Groys, Diederichs “Philosophie Jetzt!”, editado por Peter Sloterdijk, Múnich, Eugen Diederichs, 1996.

“Lev Shestov” fue publicado originalmente como: Boris Groys, “Die Krankheit der Philosophie”, en Leo Shestov, Tolstoi und Nietzsche. Die Idee des Guten in ihren Lehren. Mit Aufsätzen von Boris Groys, Gustav A. Conradi und Aleksej Remisow. Múnich, Matthes und Seitz, 1994 (1900, primera edición en ruso), pp. vii-xxix.

“Martin Heidegger” fue publicado originalmente como: Boris Groys, “Über den Ursprung des Kunstwerks. Wesen ist, was sein wird: Martin Heideggers Beschwörung wesentlicher Kunst”, en Neue Rundschau 108, nro. 4 (1997), pp. 107-120.

“Jaques Derrida” fue publicado originalmente como: Boris Groys, “Yes Apocalypse, yes now”, traducción de Harry Raiser y Dirk Uffelmann, en Arne Ackerman, Harry Reiser y Dirk Uffelmann (comps.), Orte des Denkens. Neue russische Philosophie. Mit einem Gespräch mit Jacques Derrida und einem Nachwort von Rainer Grübel, Viena, Passagen, 1995, pp. 201-216.

“Theodor Lessing” fue publicado originalmente como: Boris Groys, “Vorwort”, traducción del ruso de Rosemarie Tietze, en Theodor Lessing, Der jüdische Selbsthass. Mit einem Essay von Boris Groys, Múnich, Matthes & Seitz, 1984, pp. vii-xxxiv.

“Ernst Jünger” fue publicado originalmente como: Boris Groys, “Ernst Jünger’s Technologies of Inmortality. Ernst Jüngers Technologien der Unsterblichkeit”, Jahrbuch für Philosophie des Forschungsinstitut für Philosophie Hannover, nro. 10 (1999), pp. 233-242.

“Richard Wagner, Marshall McLuhan” fue publicado originalmente en inglés: “A Genealogy of Participating Art”, en Boris Groys et al., The Art of Participation from 1950 to now, Londres, Thames & Hudson, 2008.

BORIS GROY

Nació en Berlín Oriental en 1947. Es filósofo, teórico de los medios y de la cultura y destacado curador y crítico de arte. De padres rusos, se formó en la Unión Soviética, donde estudió filosofía y matemática en la Universidad de Leningrado. Comenzó su carrera en la República Democrática Alemana. Ha sido profesor visitante en las universidades de Pennsylvania y California. Actualmente se desempeña como profesor en la Universidad de Nueva York y como investigador de la Escuela Superior de Diseño de Karlsruhe. Entre sus libros traducidos al español se encuentran Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural (2005), Política de la inmortalidad. Cuatro conversaciones con Thomas Knoefel (2008), Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea (2014) y La postdata comunista (2015).

Groys, Boris

Introducción a la antifilosofía / Boris Groys. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2020.

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga

Traducción de: Tadeo Lima.

ISBN 978-987-712-200-8

1. Filosofía. I. Lima, Tadeo, trad. II. Título.

CDD 190



The translation of this work was supported by a grant from the Goethe-Institut which is funded by the German Ministry of Foreign Affairs.

Título original: Einfuhrung in die Anti-Philosophie

Primera edición: junio de 2016

Primera edición digital: mayo de 2020

Publicado por ETERNA CADENCIA EDITORA

Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires

editorial@eternacadencia.com

www.eternacadencia.com

www.facebook.com/eterna.cadenciaii

twitter.com/eternacadencia

ISBN 978-987-712-200-8



ETERNA CADENCIA EDITORA

Dirección general   Pablo Braun

Dirección editorial   Leonora Djament

Edición y coordinación   Claudia Arce

Asistente de edición   Silvina Varela

Corrección   Cecilia Espósito

Prensa y comunicación   Claudia Ramón

Administración   Marina Schiaffino

Conversión a formato digital   Libresque